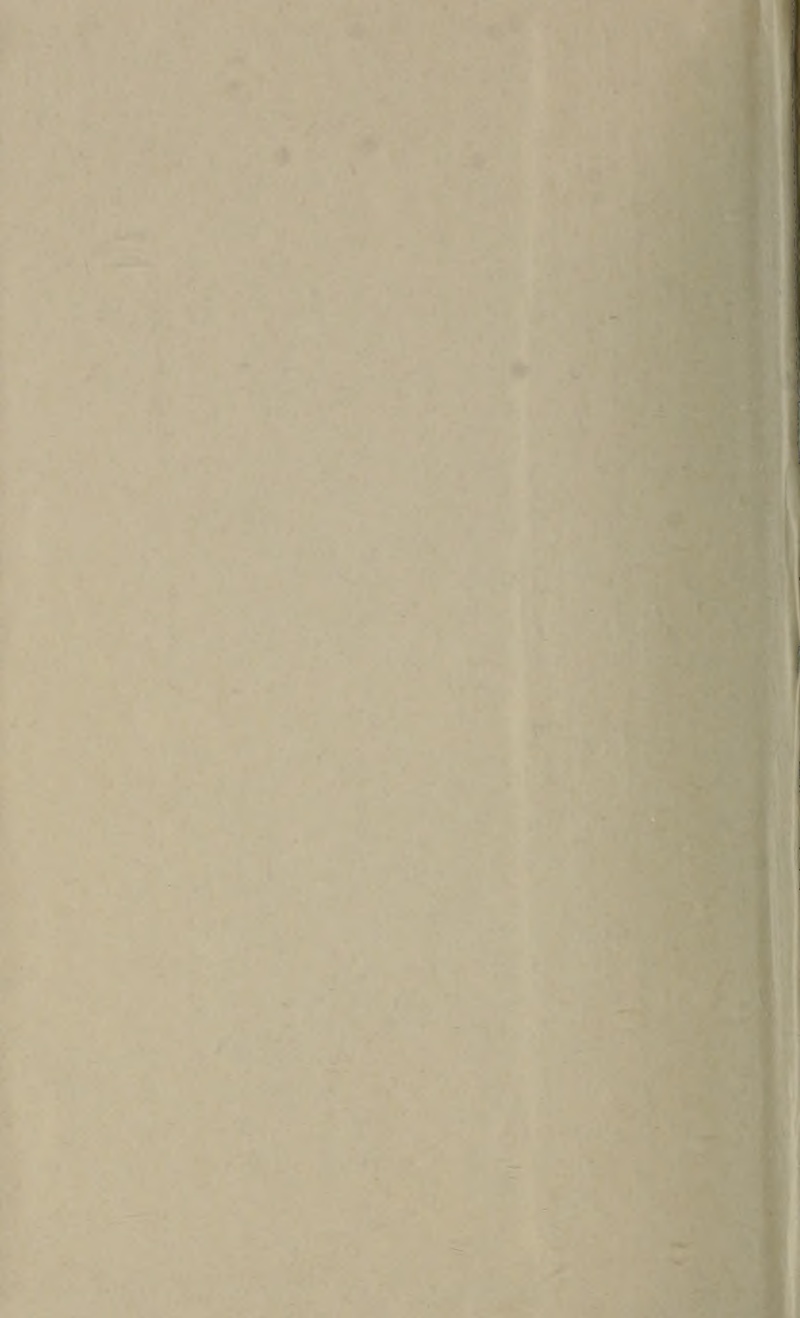
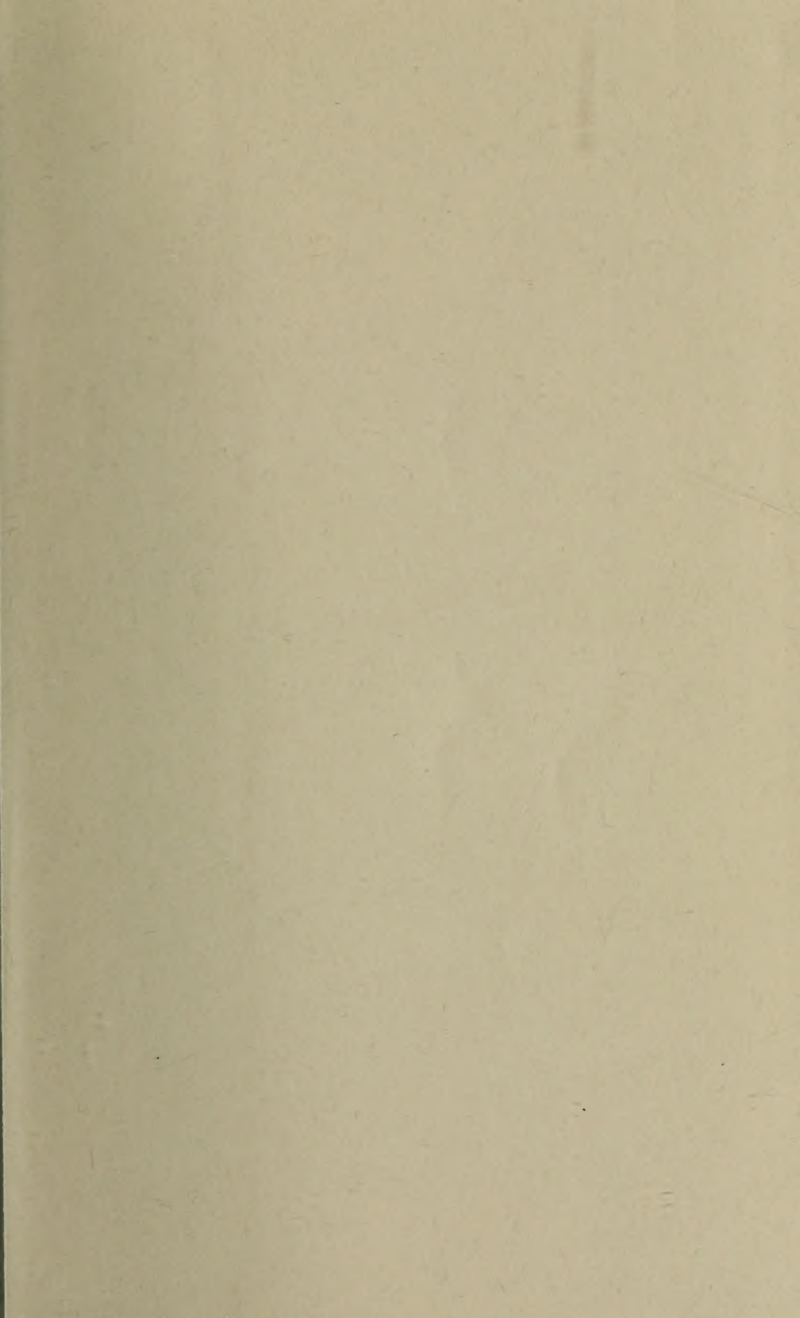






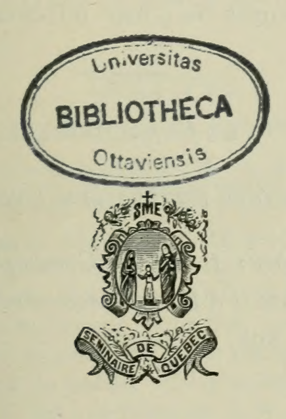


LES GENRES LITTÉRAIRES

Poétique et Rhétorique

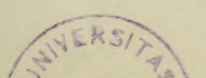
PAR

M. L'ABBÉ ALBERT DION,
PROFESSEUR DE TROISIÈME AU PETIT SÉMINAIRE
DE QUÉBEC



QUÉBEC
IMPRIMERIE DE LA Cie DE L'ÉVÉNEMENT

1912



DU MÊME AUTEUR

THÉORIE ET PRATIQUE DE L'ART D'ECRIRE 1 vol., XII-292 pages.

En préparation :

HISTOIRE DES GENRES LITTÉRAIRES, 1 vol., VI-150 pages.

LA RÉDACTION, *petit traité de Composition et de Style, suivi d'un recueil d'Exercices gradués de compositions françaises*, 1 vol., 100 pages.

POÉTIQUE ET RHÉTORIQUE

POÉTIQUE

LIVRE PREMIER

NOTIONS PRÉLIMINAIRES

CHAPITRE I

DE LA POÉTIQUE ET DES POÉTIQUES

1. Définition et division de la poétique.—2. Les quatre poétiques.—3. Rôle des préceptes en matière de poésie.—4. Evolution des doctrines littéraires en France après Boileau : idéal poétique, langue et versification.

1. Définition et division de la poétique.—On désigne sous le nom de *poétique* un ouvrage en prose ou en vers, qui contient l'ensemble des règles relatives aux différents genres de poésie. Ces règles ont pour but, soit de diriger le *poète* dans ses diverses compositions, soit d'aider le *lecteur* à apprécier les ouvrages de poésie. Elles comprennent deux classes de préceptes : 1° les lois relatives à la *versification ;* 2° les théories qui se rapportent aux différents *genres poétiques.*

2. Les quatre poétiques.—Il se trouve que les quatre grands siècles littéraires ont eu chacun leur poétique : ainsi Aristote a écrit (en prose) la poétique du Siècle de Périclès ; Horace, celle du Siècle d'Auguste ; Vida, celle du Siècle de Léon X ; et Boileau, celle du Siècle de Louis XIV.

Voici ce que contiennent, en substance, ces ouvrages fameux.

Aristote, né à Stagire en 384 av. J.-C., mort à Chalcis,

dans l'île d'Eubée, en 322, fut l'esprit le plus puissant de l'antiquité. Il a, dans ses nombreux écrits, embrassé le cercle des connaissances humaines. Sa *Rhétorique* et sa *Poétique* ont été le point de départ de tous les ouvrages de ce genre. C'est dans le premier de ces traités que l'on trouve le fameux passage sur les *caractères* et les *mœurs* de l'homme aux divers âges de la vie, description imitée par Horace, Boileau et d'autres poètes.—La *Poétique* d'Aristote est remarquable par la profondeur et la justesse des idées. L'auteur, après avoir établi son grand principe que la poésie, comme tous les arts qui se proposent de plaire, repose sur l'*imitation*, traite spécialement de la *tragédie* et de l'*épopée*. Sa fameuse règle des *trois unités*, relative à la poésie dramatique, sera interprétée et discutée au cours de ce manuel.

Horace, (65–8 av. J.-C.). On a donné le nom d'*Art poétique* à l'*Epître aux Pisons* d'Horace (1), dans laquelle, sans prétendre faire un traité régulier, le poète romain, s'inspirant d'Aristote, a exposé, en homme de goût et en critique excellent, *toutes les règles générales de la composition littéraire* et des *genres en vers*, particulièrement la tragédie, la comédie et l'épopée. Le plan de cette causerie didactique n'est pas absolument rigoureux ; on peut toutefois y demêler trois parties.

1° *Principes généraux.* L'*unité* est indispensable à toute œuvre littéraire ; de l'*invention* et de la *disposition ;* de l'*élocution* et de l'emploi des mots nouveaux. Il examine ensuite quels sont les *mètres* propres aux différents genres : épopée, élégie, ïambe, etc.

2° Horace parle ensuite de la *tragédie*, de la *comédie*, et ajoute un mot concernant l'*épopée*. Au sujet de la poésie dramatique, il insiste beaucoup sur les *caractères* à donner à l'enfance, à l'adolescence, à l'âge mûr, à la vieillesse, et aux *mœurs* qui leur sont propres.

3° *Conseils aux poètes.* D'abord, la médiocrité leur est interdite :

---

(1) *Ep.*, II, 3, 476 vers : la dernière et la plus étendue de toutes les compositions de son œuvre.

Mediocribus esse poetis
Non homines, uon Dî, non concessere columnæ.

Il répète par deux fois qu'il faut *penser avant d'écrire :*

Scribendi recte sapere est et principium et fons.

Le succès est à ce prix :

Tu Nihil invitâ facies, dicesve Minervâ.

Il faut aussi que le poète soit ému :

Non satis est pulchra esse poemata : dulcia sunto.
......Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi.

Le but de la poésie est d'*instruire et de plaire :*

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

Horace conseille enfin aux poètes de *corriger* sans cesse leurs écrits, de ne point les publier trop vite : *nonumque prematur in annum ;* de les soumettre au jugement d'un critique sévère et inflexible.—Il termine en rappelant l'*origine de la poésie* et ses bienfaits.

Tels sont, en résumé, les préceptes et les conseils judicieux contenus dans ces 476 vers. Ils font autorité partout, et la plupart sont devenus proverbes. L'*Art poétique* d'Horace est le plus merveilleux modèle de style plein et serré : jamais poète n'a réussi à enfermer plus de sens en moins de mots.

Vida (1480-1566). Marco-Girolamo Vida, évêque d'Albe, excellent pasteur d'âmes et savant théologien, comblé des faveurs de Léon X et de Clément VI, doit cependant à ses vers latins la survivance de son nom. Le plus célèbre de ses ouvrages est intitulé : *Poeticorum libri III* (1527). L'auteur s'y applique surtout à enseigner l'art d'imiter ingénieusement les anciens, en particulier, Horace et Virgile, dont il était passionné. Sa poétique n'est plus guère consultée, depuis qu'on a supprimé du cours de lettres les exercices de versification latine.

Boileau (1636-1711). L'*Art poétique* (I-IV ch.) de Boileau, parue en 1664, est le plus complet des ouvrages de ce genre, et le plus connu ; il est inutile, pour cette raison, d'en donner ici l'analyse. Notons cependant que ce poème est défectueux pour le fond : il n'est question que de la langue,

point de l'invention, l'auteur s'y montre injuste envers les *Mystères* du moyen-âge, le merveilleux chrétien, Villon, Marot, Molière, et il oublie (?) LaFontaine et Quinault. Le style est sans imagination, sans enthousiasme, sans feu: c'est une œuvre de bon sens, de justes proportions, un poème de valeur moyenne. (1)

Les Quatre Poétiques ont été réunies et publiées, avec des traductions et des remarques, par l'abbé Charles Batteux (Paris, 1771, 2 vols in-8).

3. Rôle des préceptes en matière de poésie.—La poétique ne fait que réduire en préceptes ce qui existe dans la pratique; comme la grammaire, elle consacre l'œuvre et ne la crée pas, elle n'invente pas de genres nouveaux; elle n'est pas non plus un code immuable, hors de l'observation duquel il n'y a plus de poésie dans le sens du mot: son rôle se borne à constater que tel ou tel chef d'école a su produire un chef-d'œuvre en admettant telle ou telle manière; cette manière judicieusement interprétée pourra produire de semblables chefs-d'œuvre, mais d'autres chefs-d'œuvre aussi surgiront, qui s'écarteront absolument de ces préceptes et donneront à leur tour naissance à une théorie nouvelle.

" Les poètes ont pratiqué la règle sans la connaître, et c'est d'après eux que la règle est écrite. D'Aubignac et Campistron observèrent les règles aussi bien que Corneille et Racine; Homère et Shakespeare les ont ignorées. La poésie n'émane pas d'un esprit qui a beaucoup étudié, mais d'une âme qui n'a pas besoin d'apprendre. Les formulaires de rhétorique ont été souvent complices des fautes d'un écrivain, et jamais les instigateurs de ses belles pensées. Voir dans l'observation des préceptes l'origine des chefs-d'œuvre, c'est accorder au champ parcouru les honneurs de la vitesse. L'art poétique est au poète ce que les rails sont à la locomotive; ils l'empêchent sans doute de s'emporter à travers champs; ils effacent certaines aspérités de la route; mais le principe du mouvement, c'est la flamme intérieure, c'est l'expansion de l'idée bouillonnante; voilà la force irrésistible, et qui se fait partout un chemin à défaut de chemin frayé...

" Les meilleurs exemples, les meilleurs préceptes peuvent égarer un poète aussi bien que le guider. L'imitation dans les arts est essentiellement improductive, même l'imitation de la nature: l'art n'est pas une copie, c'est une création. Toutes les règles de la

(1) Voir le P. Delaporte: l'*Art poét. de Boileau*, 3 vols.

poétique sont dominées, sont effacées par l'énergie mystérieuse qui fait le poète; aucune théorie n'est féconde par elle-même, le seul élément productif, c'est le génie, c'est l'inspiration."

(V. DE LAPRADE, *Des préceptes en matière d'Art.*)

4. Evolution des doctrines littéraires en France après Boileau; idéal poétique, langue et versification.—Les dogmes de la poétique sont de pures constatations, le génie seul invente et produit. Si Corneille et Racine ont créé des chefs-d'œuvre en se conformant aux règles d'Aristote, la scrupuleuse observance de ces mêmes règles n'a pu empêcher d'Aubignac, ni Voltaire, ni Luce de Lancival et Campistron de faire de mauvaises pièces. Au reste, pour un législateur ou un réformateur du Parnasse, l'idéal du bon poète,—qu'il s'en aperçoive ou non,—ne peut être que *lui-même.* « Chacun se fait la poétique de son talent, » a dit Mme de Staël. C'est le cas pour Boileau le premier : en dehors de l'imitation des anciens, au-delà de la *rime et la raison,* du *bon sens* et du *bon goût,* choses excellentes sans doute et indispensables, mais qui ne sont pas toute la poésie, il n'aperçoit que désordre et ridicule. Cent cinquante ans devaient s'écouler avant qu'on osât réclamer leur part à l'*imagination* et à la *sensibilité,* sources autrement fécondes d'inspiration.

Le XVIIIe siècle resta l'enfant soumis de la doctrine traditionnelle : son génie borné, en somme, ne s'y trouva pas trop à l'étroit. Il nia l'Evangile, mais garda la foi la plus robuste en Aristote et en Boileau. « C'est une législation parfaite, disait La Harpe en parlant de l'*Art poétique* de ce dernier, c'est un code imprescriptible, dont les décisions serviront à jamais. » Seul André Chénier, dans son poème inachevé « Sur les routes véritables de l'*Invention,* » proclame, assez timidement du reste, « l'audace légitime du talent » :

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

....

L'Art des transports de l'âme est un faible interprète ;
L'Art ne fait que des vers : le cœur seul est poète !

Mais ce précurseur de la poésie moderne ne fut connu qu'en 1819.

Chose singulière! la Révolution, qui renversa le tout de l'ancien régime: ses lois, ses mœurs, ses usages, ses goûts, ne laissa debout que sa littérature vermoulue. Les poètes de l'Empire s'obstinent à errer dans les sentiers battus, docilement asservis au formalisme conventionnel le plus mesquin : c'est chez tous et dans tous les genres, ceux-ci sectionnés encore et séparés par des barrières infranchissables, le souci des généralités et des abstractions, la rhétorique pompeuse et vide, la futilité des sujets, les oripeaux fripés de la mythologie, l'horreur du mot propre et le culte de la périphrase. Poésie morte, dont la strophe suivante de Lebrun offre l'exemplaire typique :

La colline qui vers le pôle
Borne nos fertiles marais,
Occupe les enfants d'Eole
A broyer les dons de Cérès.
Vanvres, que chérit Galathée,
Sait du lait d'Io, d'Amalthée,
Epaissir les flots écumeux ;
Et Sèvres d'une pure argile
Compose l'albâtre fragile
Où Moka nous verse ses feux. (1)

Il était temps qu'une rénovation littéraire se produisit. Ce furent deux prosateurs qui la préparèrent: Mme de Staël, par ses attaques aussi vives que justifiées contre les pseudo-classiques, et par ses révélations à la France des chefs-d'œuvre du *romantisme allemand* (2); Châteaubriand, par ses idées aussi, mais surtout par son exemple. L'un et l'autre proscrivent la *mythologie*, parce qu'elle rapetisse la nature et la défigure. " Il faut la remplacer, dit la première, par l'observation du monde extérieur dans ses rapports avec les sentiments qu'il fait éprouver à l'homme." " La mythologie, déclare le second, rapetisse la nature. C'est le christianisme qui, en chassant les divinités des bois et des eaux, a seul rendu au poète la liberté de représenter les déserts dans leur majesté primitive... Désormais libre de ce troupeau de dieux

(1) C'est-à-dire . " Au *nord* de Paris, Montmartre et ses *moulins à vent* ; de l'autre côté, Vanvres, son *beurre* et ses *fromages*, puis la *porcelaine* de Sèvres ! " On dirait d'une charade.
(2) Mme de Staël : *De la littérature ; De l'Allemagne.*

ridicules qui les bornaient de toutes parts, les bois se sont remplis d'une divinité (lisez : d'une poésie) immense."

Sous l'empire de cette conviction, Châteaubriand trouve en effet sous sa palette une incroyable variété de couleurs pour peindre les innombrables aspects de la nature, et crée la *littérature pittoresque ;* tandis que, non moins habile à rendre l'impression mélancolique que fait sur son âme la contemplation des choses, il introduit en France la *littérature personnelle*, et prépare ainsi les voies à la poésie de Lamartine. Aussi bien, opposant à l'antiquité païenne le moyen-âge chrétien, il ramène la *religion dans l'art*, dont Boileau l'avait bannie au XVII[e] siècle. Enfin, retrouvant dans ses *Martyrs* la véritable physionomie de la Gaule, il montre combien *la couleur locale est nécessaire à l'histoire.* —Châteaubriand est le père de la poésie moderne, l'ancêtre de la littérature moderne.

" Châteaubriand, dit M. Faguet, est la plus grande date de l'histoire littéraire de la France depuis la Pléiade. Il met fin à une évolution littéraire de près de trois siècles, et de lui en naît une nouvelle *qui dure encore, et se continuera longtemps.* Ses idées ont affranchi sa génération ; son exemple en a fait lever une autre ; son génie anime encore celles qui l'ont suivi. Tout Lamartine, tout Vigny, la première manière d'Hugo, une partie de Musset dérivent de lui, et Augustin Thierry découvre l'art de l'historien moderne en le lisant... Son génie littéraire a ouvert toutes grandes toutes les sources. Il a compris toutes les beautés, de tous les temps et de tous les mondes, et invité tous les talents à y puiser. Historiens, poètes, romanciers, moralistes, philosophes, spiritualistes, voyageurs, et ceux-là même, derniers venus des modernes, qui disent avoir inventé "l'écriture artiste" et ne cherche qu'à exprimer le relief et la couleur des objets visibles ; tous lui doivent quelque chose, et tout au moins un esprit public préparé à les comprendre. Quelque défiant qu'on soit des formules concises, toujours trop larges et trop étroites à la fois, on peut se risquer à dire qu'il est l'*homme qui a renouvelé l'imagination française.*" (1)

" Soyons français, chrétiens, modernes et nous-mêmes." On a donné le nom de *romantisme* à la poésie née de l'application de ces principes et de l'exemple du plus grand écrivain du XIX[e] siècle : poésie faite d'imagination et de sentiment, de couleur et de rêverie ; en un mot, subjective,

---

(1) M. Em. Faguet, *Etud. litt.*, XIXe siècle, CHATEAUBRIAND.

personnelle, individualiste. Tout cela est le contraire non seulement de la poésie surannée de l'Empire, mais encore de la discipline de Boileau.

Les *Méditations* (1820) de Lamartine, puis les *Odes et Ballades* (1822-1826) de Victor Hugo inaugurent la poétique nouvelle et la caractérisent dans son inspiration et dans sa facture. Les genres rigoureusement déterminés et consacrés par le timide respect de deux siècles, l'idylle, l'élégie, l'ode pindarique, la satire, l'épître, y sont fondus dans un genre universel, qui les absorbe tous, et qui est la *poésie lyrique*, au sens moderne du mot. " Dans ce cadre unique, le poète parle en son nom de tout ce qui l'a touché : peines, plaisirs, espérances, regrets, impressions des grands événements et des beautés de la nature, amour, enthousiasme, rêveries, désenchantements ; de tout enfin ce qui a passé par son âme

> Mise au centre de tout comme un écho sonore,

et qui l'a émue." (1)

" A un genre nouveau il faut une *langue* et un *vers* nouveaux. Cette poésie personnelle et intime, qui est moins un travail d'esprit qu'une effusion du cœur, ne peut plus se contenter du style uniformément noble, des périphrases usés, des comparaisons mythologiques, de l'alexandrin compassé, qui suffisaient aux descriptions banales de l'époque classique, des trois ou quatre sortes de strophes dans lesquelles s'enfermait l'enthousiasme factice de l'ode pindarique ;—elle démocratise donc la langue, lui rend ainsi, avec la précision, la vie et le naturel, renouvelle et enrichit le fonds épuisé de ses images ; portant une main audacieuse sur l'alexandrin, elle le brise par des coupes téméraires et des enjambements hardis ; enfin, pour répondre à la diversité infinie des sentiments qu'elle veut exprimer, elle imagine dans ses strophes variées mille combinaisons de mètres, entrelaçant et croisant des rimes sonores et riches." (2)

Les innovations apportées au théâtre par l'école roman-

---

(1) D. Nisard.
(2) N. M. Bernardin, *Classiq. Franç. du XIXe siècle.*

tique sont plus radicales encore et firent plus de bruit. A la tragédie elle substitue le *drame*, développé selon le mode de Shakespeare, de Goethe et de Schiller. Ce drame doit s'inspirer de la *vérité pure*, et la vérité consiste à peindre l'homme complet, c'est-à-dire le beau et le laid, le sublime et le grotesque et à les exprimer dans une œuvre unique (1). Du reste, la *règle des unités* est arbitraire et fausse ; la seule unité vraie et nécessaire est l'unité d'ensemble ou d'impression. Les *récits* et les *confidents* disparaissent avec les unités ; l'*action* et la *foule* envahissent la scène, et la salle banale dans laquelle se déclamaient toutes les tragédies est remplacée par une suite de décors reproduisant avec une scrupuleuse exactitude tous les caractères de l'époque et du pays où nous transporte l'auteur ; architecture, ameublements, costumes, tout se fond harmonieusement dans la vérité et la *couleur locale.* Bien que la prose soit évidemment plus conforme à la réalité, le drame romantique emploie cependant de préférence le vers ; mais ce n'est plus le vers anémique et incolore des derniers tenants de la tragédie classique ; aussi varié que le drame lui-même, le vers romantique sera tour à tour lyrique, épique, familier, bouffon, ici plein et sonore comme le vers de Lucain, là souple et brisé comme celui des épîtres d'Horace. Enfin et avant tout, recherche de l'effet et affranchissement des règles et des modèles. " Le romantisme, dit G. Sand, s'étant affranchi de toute règle absolue, a cherché l'émotion dans tous les sujets et sous toutes ses formes."

Tels sont, en ce qui concerne le théâtre, les principaux caractères de la réforme ou de la révolution romantique.—En 1827, V. Hugo avait écrit *Cromwell*, drame Shakspearien conçu dans des proportions qui le rendent impossible à la scène. Il le publia enrichi d'une *Préface* célèbre, qui devint la poétique de l'école nouvelle. Le 11 février 1829, Alex-

(1) " Tout ce qui est dans la nature est dans l'art ". V. Hugo, *Préface* de *Cromwell*.—A ceux qui devaient protester au nom du bon goût Mme de Staël avait répondu d'avance : " Le bon goût en littérature est à quelques égards comme l'ordre sous le despotisme. Il importe d'examiner à quel prix on l'achète. "

andre Dumas eut l'honneur de faire applaudir, avec *Henri III*, le premier drame romantique. Mais cette pièce était en prose ; le triomphe du romantisme ne fut complet qu'à la réprésentation tumultueuse de l'*Hernani* de V. Hugo, le 25 février 1830. Les disciples du maître ne tardèrent pas à compromettre son système par leurs excès. Après la révolution de juillet, le théâtre fut inondé d'ouvrages où l'on s'attachait à violer de parti pris toutes les règles et toutes les bienséances. Le public se lassa peu à peu de tant de fracas ; et au bout de treize ans, en mars 1843, les *Burgraves* du même V. Hugo, le plus grandiose et le plus surhumain de ses drames, succombèrent sous l'indifférence générale.

Les *Orientales*, parues en 1829, et dont le succès fut prodigieux, révélaient une poésie curieuse, éblouissante par la splendeur des images, enchanteresse par l'harmonie du rythme, mais assez indifférente à la pensée. Peinture et musique, cette poésie s'adressait plutôt à la sensation qu'à l'esprit, moins à l'âme qu'à l'oreille et aux yeux. V. Hugo n'y persista point ; mais un de ses disciples les plus ardents devait ériger en système la matérialisation de la poésie. Théophile Gautier, après avoir fait sa part de truculences romantiques, reconnut bien vite que le lyrisme n'était pas son fait ; et c'est alors qu'il chercha le succès dans la *littérature purement plastique.*

Les *Emaux et Camées* causèrent en 1852 un véritable étonnement. C'était la manifestation extraordinairement séduisante d'une théorie étroite et fausse, savoir la théorie de "l'art pour l'art", le domaine de la poésie borné à l'expression du monde extérieur. Telles sont, dans les pièces qui composent ce recueil, l'exactitude des descriptions, la netteté des lignes, la richesse des couleurs, qu'on pourrait leur appliquer sans ironie ces deux vers du poète lui-même :

> Il ne manque vraiment au tableau que le cadre,
> Avec le clou pour l'accrocher.
>
> (*Albertus.*)

On a donné le nom de *réalisme artistique* au genre de poésie inauguré par Gautier, dans son impuissance à faire

autre chose que de peindre et de ciseler en vers. (1) Ces petits chefs-d'œuvre d'exécution patiente et raffinée suscitèrent en effet une nouvelle école, ennemie de la sentimentalité romantique, en même temps que dédaigneuse de toute philosophie, éprise uniquement de précision graphique, de rimes pittoresques, de rythmes impeccables, de strophes harmonieusement balancées. Vers 1860, Barbey d'Aurevilly traita ironiquement de *Parnassiens* le groupe des jeunes poètes adonnés au culte exclusif de la forme, et le mot servit désormais à les désigner (2). Les chefs de l'*école parnassienne* furent Leconte de Lisle (*Poèmes antiques*, *Poèmes barbares*), qui poursuivit sans broncher, pendant quarante ans, l'idéal, pour le moins chimérique, d'une poésie "impersonnelle et impassible" ; et Théodore de Banvilte, extraordinaire jongleur de rimes, dont les recueils, à l'instar d'*Emaux et Camées*, accusent, jusque dans leurs titres, des travaux d'orfèvrerie ou de minuscule statuaire plutôt que de littérature (*les Cariatides, les Stalactites)* ; le dernier, comme le plus fidèle et aussi le plus heureux de ses représentants, fut J.-M. de Hérédia (*les Trophées*, 1893). Tous trois furent de l'Académie française.

Le grand mérite des Parnassiens est d'avoir contribué puissamment à la rénovation de la langue poétique, qui s'était quelque peu relâchée avec le romantisme vieillissant (3); ils lui communiquèrent une solidité, une plénitude, une beauté vraiment classique. Aussi les poètes contemporains les plus illustres, Sully-Prudhomme et Coppée, entre autres, sont-ils redevables à l'école de 1852 de leur goût pour les belles formes, de leur souci de l'exactitude

(1) Il était doué d'une imagination moyenne et susceptible tout au plus d'une émotion de surface. Voir M. Em. Faguet, *Etud. litt. sur le XIXe siècle*.

(2) C'est sous le titre de *Parnasse contemporain* qu'ils publièrent collectivement les produits les plus remarquables de l'art nouveau. Sainte-Beuve en fit la préface ; les noms de trente-sept poètes y figurent. (Editeur Lemerre, 3 séries, 1866, 1869, 1876.)

(3) Les exemples partaient de haut. Ainsi Lamartine, par négligence, Musset, par désinvolture, Vigny, par manque de facilité peut-être, n'avaient pas toujours assez soigné leur *forme*. A ce point de vue, le seul Victor Hugo demeura artiste irréprochable.

et de la perfection de leur facture (1). Mais le réalisme artistique rapetissait la poésie, en n'y semblant voir qu'une affaire de sons et de couleurs. Les disciples, doués de moins de génie que les maîtres du Parnasse, opiniâtrement appliqués à la recherche de rimes riches et de coupes savantes, firent songer aux pseudo-classiques du premier Empire, décrivant pour décrire et s'épuisant en laborieuses périphrases. Un critique signala ce rapprochement en un mot pittoresque et cruel, qui leur fut fatal : " Ils font du Delille flamboyant. "

Vers 1890, un schisme se produisit au Parnasse. Quelques jeunes poètes, ayant à leur tête Paul Verlaine, Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé, se séparèrent bruyamment du " cénacle, " où trônait encore l'impassible Leconte de Lisle, et mirent au jour la théorie du *Symbolisme.* La poésie est exclusivement musicale et suggestive ; elle se réduit à un ramage plus ou moins mélodieux de paroles, dont l'écho suffit à éveiller ou à évoquer de vagues états d'âme. Non seulement elle répudie toute idée claire, mais encore doit-elle se garder de nommer les objets : " nommer un objet, c'est le dépoétiser aux trois quarts. " Plus indécise, plus confuse sera l'impression causée, plus subtil sera le charme, et plus parfait le poème. (2) Elle est, en conséquence, intentionnellement obscure.

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir les mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !

(Verlaine, *Art poétique.*)

(1) Les trois autres d'entre les plus grands poètes du XIXe siècle, pour en compléter la liste, Victor de Laprade, Joseph Autran et Brizeux, sont " modernes " simplement, et ne se rattachent ni au Romantisme ni au Parnasse.

(2) Le symbolisme veut être à la poésie précisément ce que l'*impressionnisme* est à la peinture.

Son moyen d'expression, ou plutôt de suggestion, car elle vise à ne rien exprimer du tout, est le *symbole*, entendu ici, non point dans le sens de l'image diaphane, comme, par exemple, la métaphore ou l'allégorie, mais en tant que lien mystérieux entre le son des mots, le rythme des phrases, et certains sentiments ou certaines sensations pas autrement indiqués ni définissables (1). Pour multiplier et renforcer ces effets sonores, les symbolistes forgent des mots bizarres, donnent à ceux qui existent des terminaisons de fantaisie et construisent la phrase de préférence au rebours de la logique. Ils révolutionnent aussi la métrique ; ils suppriment le repos de l'hémistiche (vers invertébrés ou amorphes), refusent de s'astreindre à l'alternance des rimes masculines et féminines, font des vers blancs ou simplement assonnancés, de 7, 9, 11, 13 syllables, et quelquefois de mesure aucune, librement mêlés ensemble, ce qui donne aux pages de leurs recueils la plus extraordinaire disposition typographique ; en un mot, décorent du nom de poésie une *prose* incohérente, inintelligible et barbare. Inutile de faire remarquer ce qu'un pareil système a d'imaginaire et d'extravagant. Les symbolistes se sont d'ailleurs eux-mêmes proclamés *décadents*. Ils ont fourni à l'histoire littéraire un chapitre curieux. Heureusement pour le génie français que leur influence ne s'est guère étendue et n'a pas été de longue durée.

---

(1) Voici, d'après Stéphane Mallarmé, la définition du symbole ; on y trouve la théorie unie à la pratique : " L'idée, qui seule importe, en la vie est éparse. Aux ordinaires et mille visions (pour elles-mêmes à négliger) où l'Immortelle se dissémine, le logique et méditant poète les lignes saintes ravisse, desquelles il composera la vision seule digne : le réel est suggestif symbole d'où, palpitante pour le rêve, en son intégrité nue se lèvera l'Idée première et dernière, ou vérité." Comprenne qui pourra.

CHAPITRE II

LA POÉSIE DANS SON ESSENCE ET DANS SA FACTURE

1. Le beau et les beaux-arts.—Il nous faut rappeler ici en peu de mots des notions déjà esquissées dans notre premier volume (1). Le beau, avons-nous dit, est ce qui, par sa *vérité* et par son *excellence*, plaît à l'esprit et au cœur. Le beau vient de Dieu, c'est un reflet, une manifestation de sa beauté infinie dans les spectacles de la nature ou dans les œuvres du génie humain, qu'il a créé. On se reconnaît en sa présence à une *impression de charme profond*, transmise à l'âme, il est vrai, par l'intermédiaire des sens, mais essentiellement désintéressée, intellectuelle et morale : charme, en y réfléchissant bien, de *vérité* pour l'esprit, de *bonté* pour le cœur. Cette jouissance, privilège de l'âme raisonnable, que procure le beau, a nom *plaisir esthétique.* " *L'émotion esthétique*, dit le P. Verest, est le ravissement qui s'empare de nous à la *vue* de certains spectacles ou à l'*audition* de certains sons ou de certaines combinaisons de sons, et qui nous fait pousser, au moins intérieurement, ce cri : " Ah! que c'est beau ! " (1)

Les *Arts*, ou plutôt les *Beaux-Arts*, ont pour objet de représenter le beau au moyen de formes sensibles. L'*artiste* est celui qui possède à quelque degré le don de créer des œuvres *belles*, c'est-à-dire, des œuvres qui causent le vrai plaisir esthétique. Cette condition, l'œuvre d'Art ne la remplira parfaitement, que si elle éclaire, émeut et élève l'âme, et jamais si elle s'arrête à la troubler ou la bouleverser : le plaisir esthétique est noble, calme et pur.

Les Beaux-Arts s'adressent donc tous à l'*esprit*, quoique par l'intermédiaire de la vue et de l'ouïe. Ils se partagent

(1) *L'Art d'Ecrire*, pp. 16-20.
(1) Le P. Verest, *Manuel de Littérature*, p. 34.

en deux grandes catégories : 1° Les *arts plastiques*, caractérisés par l'immobilité: l'*architecture*, la *sculpture* et la *peinture* ; 2° Les *arts rythmiques*, caractérisés par le mouvement : l'*orchestrique* (ou *danse*), la *musique* et la *poésie*.

2. Définition de la poésie considérée comme un art. —La *poésie* est l'art ou le don de produire le plaisir esthétique par le moyen de la parole. Elle se distingue :

1° *Des autres genres littéraires*, par son but immédiat, qui est d'exciter le plaisir esthétique, et qui la range parmi les beaux-arts. Sans doute, le savant qui parle ou qui écrit, et à plus forte raison l'orateur, doivent aussi, comme le poète, viser à plaire ; mais, pour eux, l'excitation au plaisir n'est qu'un *moyen* ; leur *but* est de persuader, d'enseigner ; —tandis que la poésie a pour fin directe l'expression du beau.

" L'orateur dans son discours peut nous faire jouir de la beauté à un degré très élévé ; mais il ne s'occupe pas de la produire. Convaincre et persuader, défendre son client, faire triompher la cause qui lui est confiée, tel est le but unique qu'il doit poursuivre. Ce n'est pas qu'il n'ait besoin de beaucoup d'art, pour y réussir ; il doit façonner sa voix, son geste, son regard, sa logique, et trouver des formes agréables qui fassent disparaître la sécheresse des raisonnements et touchent les cœurs, *fiunt oratores*. Mais il emploiera tout son art à faire briller la vérité dans tout son éclat et à lui assurer gain de cause. S'il cherchait à briller lui même, à se faire admirer par la magnificence de son langage, il trahirait son devoir... L'orateur qui recherche un succès d'applaudissement manque son vrai but et agit contre les lois du grand art qu'il professe " (1).

2° *Des autres Beaux-Arts*, par son moyen d'expression qui est la parole, et, à ce titre, la poésie est le premier des arts. " En effet, dit l'auteur éminent que nous venons de citer, le poète se sert du mot, et le mot, qui est le moyen le plus immatériel que les arts puissent employer, puisqu'il n'est qu'un son de la voix humaine avec articulation, mais sans modulations, ou seulement quelques caractères tracés sur le papier, le mot, est aussi le voile le plus transparent, l'instrument le plus précis, le plus complet pour exprimer la pensée. Le langage peut nous traduire tous les sentiments avec leurs

(1) *Gaborit*, *Le beau dans las arts*, c. I.

nuances, tous les faits avec leur succession, il peut nous décrire toute la nature. "

" Il en est de la poésie ainsi que de la peinture. Combien on l'a dit de fois ! Mais ni celui qui l'a dit le premier, ni la multitude de ceux qui l'ont répété après lui, n'ont compris toute l'étendue de cette maxime. Le poète a sa palette, comme le peintre ses nuances, ses passages, ses tons. Il a son pinçeau et son faire ; il est sec, il est dur, il est cru, il est tourmenté, il est fort, il est vigoureux, il est doux, il est harmonieux et facile. Sa langue lui offre toutes les teintes imaginables : c'est à lui à les bien choisir. Il a son clair-obscur, dont la source et les règles sont au fond de son âme. (Diderot, *Salon de* 1767)

3. Nature de la poésie.—Le mot de *poésie* a trois acceptions différentes : il désigne à la fois un état particulier de l'esprit, une manière d'être des objets extérieurs, une certaine qualité des œuvres de l'homme. En d'autres termes, la poésie est en nous, elle est dans les choses, elle est dans nos œuvres. Il faut donc, pour en déterminer exactement l'essence, la considérer à un triple point de vue.

1° *La poésie intérieure.*—La poésie est un jeu de l'imagination et du sentiment. Les psychologues la définissent : *une rêverie esthétique,* c'est-à-dire une rêverie accompagnée de sentiments qui donnent une impression de beauté. Si en effet nous cherchons à caractériser l'état d'esprit où nous plonge la contemplation poétique, nous trouvons d'abord qu'elle correspond à un degré d'activité mentale intermédiaire entre la réflexion ou encore la méditation, et le songe du sommeil, c'est-à-dire à *un état de rêverie.* Nous constatons non moins aisément, d'autre part, que toutes les rêveries ne sont point poétiques : qu'il en est de quelconques, de banales, de vulgaires. Il faut donc les écarter de notre définition, et c'est pourquoi nous ajoutons que la poésie est une rêverie *esthétique,* une rêverie émue par un sentiment de beauté, enfin, " *une rêverie qui donne à quelque degré le sentiment du beau.*"

L'émotion poétique a deux causes :

(a) La beauté plus ou moins parfaite des *images* que nous apporte notre rêverie.

" Rêver, a dit Sainte-Beuve, c'est voir endedans : n'est-ce pas la plus douce manière de voir plus beau ? "—Et Ozanam : " *La poésie est une intuition de l'infini,*" c'est-à-dire, du divin, du beau idéal vaguement entrevu dans certains spectacles, certaines formes, certains sons. " Ne soyons pas trop sévère pour cette forme indécise de la pensée. La rêverie est la première enfance des plus viriles conceptions ; c'est un crépuscule que suivront peut-être les ténèbres, une langueur inféconde qui précède parfois l'évanouissement, mais souvent aussi l'idée étincelante en jaillira, et l'athlète s'en réveillera tout armé."—(V. de Laprade.)

(b) La valeur esthétique des *sentiments* qui accompagnent leur représentation.—Quant à leur nature, elle peut varier selon les tendances de chacun. " Pour les uns, l'idéal sera l'exquise délicatesse des impressions ; ils n'admettront qu'une poésie subtile, raffinée, toute en nuances. Pour les autres, la poésie devra être exaltée, passionnée, montée constamment au ton lyrique. Celui-ci ne sentira de poésie que dans l'amour ; celui-là que dans les sentiments héroïques. Mais, dans tous les cas, chacun déclarera poétiques par excellence les sentiments qu'il estimera les plus *beaux*, c'est-à-dire les plus conformes à son idéal. " (1)

2° *La poésie dans les choses.* On est convenu d'appeler *poétiques* les objets (site, tableau, mélodie) qui produisent sur nous une impression analogue à celle que produisent les beaux vers ; en eux nous disons qu'il y a de la *poésie.* Nous avons essayé de déterminer par l'analyse en quoi consiste cette impression. Esthétique, il est vrai, celle-ci diffère cependant de la perception directe du beau. Aussi bien, pour tout le monde, *beauté* et *poésie* désignent deux caractères différents et attribuables à des objets différents.

" Une statue irréprochable de forme sera dite belle ; une statue gauchement exécutée, dénuée de toute beauté plastique, mais dans laquelle l'artiste aura mis une expression touchante et élevée, nous semblera poétique. Un édifice neuf et intact est beau ; délabré par le temps, il est plus poétique. Un paysage peut être très beau sans être poétique : ainsi une plantureuse vallée normande. Il peut être très poétique sans être beau : ainsi un étang morne, une terre triste et désolée, le désert, la mer sauvage. Sans doute le même objet peut être à la fois poétique et beau ; il n'y a pas d'in-

(1) M. Paul Souriau, *La rêverie esthétique*, p. 26.

compatibilité entre ces deux caractères. Mais quand un objet présente à la fois ces deux caractères, on les distingue encore l'un de l'autre ; on les attribue à des qualités différentes de l'objet. Ainsi, quand un vers admirablement fait est en outre d'un sentiment exquis, c'est pour les qualités de facture qu'on le déclarera beau, et pour les qualités de sentiment qu'on le trouvera poétique. " (1)

Il y a donc apparemment dans les choses *une poésie, distincte de leur beauté.* Nous disons "apparemment", car c'est une pure illusion qui nous fait croire que la poésie est, comme le beau, une qualité inhérente à l'objet. La poésie est toute *subjective* ; c'est une attitude mentale que nous prenons en présence des choses, et un objet n'est poétique que dans la mesure où il peut nous inciter à la rêverie.

" Y a-t-il des objets poétiques en eux-mêmes ? On le dit. On le croit. Mais ce n'est qu'une illusion. Un objet perçu dans sa réalité, si charmant, si admirable qu'il puisse être, ne donne jamais une impression de poésie. Nulle réalité matérielle n'est poétique. Il n'y a de poétique que l'imaginaire... Il est seulement des objets qui plus que les autres mettent l'imagination en mouvement ; qui nous rappellent des souvenirs plus chers, auxquels nous revenons plus volontiers ; qui se sont trouvés sous nos yeux dans nos heures de joie ou de mélancolie ; qui grâce à leur beauté intrinsèque donnent aux rêveries qu'ils nous suggèrent une allure plus esthétique. Ceux-là nous semblent en effet avoir une sorte de poésie propre, qui émanerait d'eux comme d'une source vive. En réalité, il en est d'eux comme des autres. Toute leur poésie vient de nous. Elle est en nous. Eux-mêmes ne nous donneront une impression poétique que dans la mesure où la série des images qu'ils peuvent nous suggérer se développera réellement en nous dans la contemplation rêveuse.

" La source véritable dé toute poésie, c'est l'âme humaine." (2)

Quoi qu'il en soit, si l'on veut considérer comme *objectivement poétiques* tous les êtres qui peuvent servir de thèmes à l'inspiration des poètes, le domaine de la poésie n'a point de bornes : il embrasse l'univers entier et son Auteur, le monde physique, le monde moral, le monde surnaturel, et jusqu'à l'Etre divin.

(*a*) Dans le monde physique, c'est l'humble fleur des champs, le chêne altier des monts, la source timide et le fleuve majestueux, la riante parure des bosquets et la som-

(1) P. Souriau, *ouvr. cité*, p. 19.
(2) *Ibid.*, pp. 48-49.

bre profondeur des bois, les lointains horizons, la mer calme et d'argent, ou plaintive, ou furieuse et mugissante, les merveilles des cieux et celles de la terre, que chante le génie des poètes.

O poètes sacrés, échevelés, sublimes,
Allez, et répandez vos âmes sur les cimes,
Sur les sommets de neige en butte aux aquilons,
Sur les déserts pieux où l'esprit se recueille,
Sur les bois que l'automne emporte feuille à feuille,
Sur les lacs endormis dans l'ombre des vallons !

Partout où la nature est gracieuse et belle,
Où l'herbe s'épaissit pour le troupeau qui bêle,
Où le chevreau gourmand mord le cytise en fleurs,
Où chante un pâtre assis sous une antique arcade
Où la brise du soir fouette avec la cascade
Le rocher tout en pleurs ;

Partout où va la plume et le flocon de laine,
Que ce soit une mer, que ce soit une plaine,
Une vieille forêt aux branchages mouvants,
Iles au sol désert, lacs à l'eau solitaire,
Flots ou sillons ; partout où vont les quatre vents ;

Partout où le couchant grandit l'ombre des chênes,
Partout où les coteaux croisent leur molles chaines,
Partout où sont des champs, des moissons, des cités,
Partout où pend un fruit à la branche épuisée,
Partout où l'oiseau boit des gouttes de rosée,
Allez, voyez, chantez !

Allez dans les forêts, allez dans les vallées,
Faites-vous un concert des notes isolées !
Cherchez dans la nature, étalée à vos yeux,
Soit que l'hiver l'attriste ou que l'été l'égaye,
Le mot mystérieux que chaque voix bégaye.
Ecoutez ce que dit la foudre dans les cieux !

C'est Dieu qui remplit tout. Le monde, c'est son temple,
Œuvre vivante, où tout l'écoute et le contemple !
Tout lui parle et le chante........................

Enivrez-vous de tout ! enivrez-vous, poêtes,
Des gazons, des ruisseaux, des feuilles inquiètes,
Du voyageur de nuit dont on entend la voix,
De ces premières fleurs dont février s'étonne,
Des eaux, de l'air, des prés, et du bruit monotone,
Que font les chariots qui passent dans les bois !

Frères de l'aigle ! aimez la montagne sauvage :
Surtout à ces moments où vient un vent d'orage,
Un vent sonore et lourd qui grossit par degrés,
Emplit l'espace au loin de nuages et d'ombres,
Et penche sur le bord des précipices sombres
Les arbres effarés !

Contemplez du matin la pureté divine,
Quand la brume en flocons inonde la ravine,
Quand le soleil, que cache à demi la forêt,
Montrant sur l'horizon sa rondeur échancrée,
Grandit comme ferait la coupole dorée
D'un palais d'Orient dont on approcherait !

Enivrez-vous du soir ! A cette heure où, dans l'ombre,
Le paysage obscur, plein de formes sans nombre,
S'efface, de chemins et de fleuves rayé ;
Quand le mont, dont la tête à l'horizon s'élève,
Semble un géant couché qui regarde et qui rêve,
Sur son coude appuyé !

Si vous avez en vous, vivantes et pressées,
Un monde intérieur d'images, de pensées,
De sentiments, d'amour, d'ardente passion,
Pour féconder ce monde, échangez-le sans cesse,
Avec l'autre univers visible qui vous presse !
Mêlez toute votre âme à la création !

Car, ô poëtes saints, l'art est le son sublime,
Simple, divers, profond, mystérieux, intime,
Fugitif comme l'eau qu'un rien fait dévier,
Redit par un écho dans toute créature,
Que sous vos doigts puissants exhale la nature,
Cet immense clavier !

(V. Hugo, *les Feuilles d'automne*, XXXVIII.)

(*b*) Dans le monde moral, la poésie pénètre au fond de l'âme pour en dérouler les replis à nos yeux. " Sans doute, remarque ici l'abbé Gaborit, les poètes se sont plus à nous décrire la nature physique, les grands spectacles de la création. Mais c'est surtout en faisant agir l'homme devant nos yeux, en nous redisant ses aspirations, ses désirs, ses luttes, ses déceptions, ses défaites et ses triomphes, qu'ils nous captivent." (1) Vagues impressions, aspirations, souvenirs,

(1) " *Cœli enarrant gloriam Dei !* les cieux racontent la gloire de Dieu : mais la terre aussi et ses grands événements racontent la gloire de Dieu dans les choses humaines." (Lamartine, *Cours fam. de litt.*, *XLVI.*)

regrets, espoirs ; sentiments joyeux ou tristes, doux ou amers, tendres ou héroïques, amour, pitié, orgueil, patriotisme : la poésie s'empare de tout cela pour en composer son miel. Le poète est un instrument sonore, impressionnable à tous les phénomènes intellectuels qui s'accomplissent en lui et autour de lui ; il est le clavier qui résonne à toutes les émotions, la cloche qui

> Sous le marteau sacré tour à tour chante et pleure,
> Pour célébrer l'hymen, la naissance et la mort.

(c) De la nature et de l'homme la poésie s'élève à Dieu. Elle le cherche dans les merveilles de la création, où il se révèle sous une infinité de symboles et d'êtres, qui réflètent particulièrement ses inexprimables attributs ; elle chante ses perfections ineffables, sa bonté, sa sagesse, sa magnificence ; elle célèbre ses grandeurs et ses bienfaits.

> Il est une langue inconnue
> Que parlent les vents dans les airs,
> La foudre et l'éclair dans la nue,
> La vague aux bords grondants des mers,
> L'étoile de ses feux voilée,
> L'astre endormi sur la vallée,
> Le chant lointain des matelots,
> L'horizon fuyant dans l'espace,
> Et ce firmament que retrace
> Le cristal ondulant des flots,
>
> Les mers d'où s'élance l'aurore,
> Les montagnes où meurt le jour,
> La neige que le matin dore,
> Le soir qui s'éteint sur la tour,
> Le bruit qui tombe et recommence,
> Le cygne qui nage ou s'élance,
> Le frémissement des cyprès,
> Les vieux temples sur les collines,
> Les souvenirs dans les ruines.
> Le silence au fond des forêts,
>
> Les grandes ombres que déroulent
> Les sommets que l'astre a quittés,
> Les bruits majestueux qui roulent
> Du sein orageux des cités,
> Les reflets tremblants des étoiles,
> Les soupirs du vent dans les voiles,

La foudre et son sublime effroi,
La nuit, les déserts, les orages ;
—Et dans tous ces accents sauvages
Cette langue parle de toi,

De toi, Seigneur, Etre de l'être !
Vérité, vie, espoir, amour !
De toi que la nuit veut connaître,
De toi que demande le jour,
De toi que chaque son murmure,
De toi que l'immense nature
Dévoile et n'a pas défini,
De toi que ce néant proclame,
Source, abîme, océan de l'âme,
Et qui n'as qu'un nom : l'Infini !...

(LAMARTINE, *Lectures pour tous.*)

3° *La poésie dans les arts et dans la littérature.*— (*a*) La poésie, dans une *œuvre d'art*, comme dans la nature, est la propriété de déterminer la rêverie esthétique, c'est-à-dire cette illusion demi-consciente qui nous fait apercevoir, à travers et au-delà du réel, une beauté d'image ou de sentiment. Nous disons de l'artiste qui ajoute à la perfection de son œuvre ce charme évocateur, qu'il est poète. Ainsi, il y a de la poésie sous le ciseau du statuaire, sous le pinceau du peintre, sous le burin du graveur, dans les hardiesses de l'architecture, dans les mélodies et les harmonies de la musique.

(*a*) " Certaines formes de l'art, la *peinture*, le *dessin*, la *sculpture*, ont ce caractère distinctif qui leur confère une valeur poétique particulière, d'être des *représentations*. L'objet matériel qui nous est mis devant les yeux ne doit pas être regardé pour son compte et perçu dans sa réalité ; ce n'est qu'un simulacre, une image faite à la ressemblance d'un autre objet, naturel ou fictif, dans tous les cas absent, et que nous sommes invités à nous représenter. Dans quelques linéaments tracés au crayon sur le papier, nous reconnaissons un visage humain ; à l'instant où se produit cette interprétation, nous ne le voyons plus du même œil ; nous ne le prenons plus au propre, mais au figuré ; ce trait indique un contour, celui-là est une ombre ; ici, c'est une boucle de cheveux, un pli de vêtement. De même pour le tableau ou la statue ; si loin que soit poussée l'imitation, elle laisse toujours à l'imagination quelque chose à faire ; elle est toujours conventionnelle et symbolique par quelque endroit... Quand bien même l'objet représenté serait de ceux que dans la réalité nous trouvons vulgaires et prosaïques, le seul fait

qu'il nous apparaisse ici dans un mirage, à travers une illusion, l'allège de son plat réalisme. La transformation d'art l'idéalise. Contempler de telles images, c'est déjà sortir de la réalité positive, c'est faire un premier pas dans le monde imaginaire...

" Un cas peut se présenter d'ailleurs, où l'art nous révélera la poésie des choses et nous la fera mieux sentir : c'est le cas où l'artiste sera plus poète que nous ne le sommes nous-mêmes. Alors il nous communiquera des émotions que nous n'avions jamais éprouvées à ce dégré ; il nous fera contempler la nature *à travers ses rêves ;* il nous en présentera une image transfigurée, toute pénétrée de poésie, qui parlera plus à notre imagination que n'a jamais fait la réalité. Nous étions froids devant la nature, parce que nous la regardions de nos yeux ; ici nous la voyons par les siens. Il nous en signale les beautés. Il nous en fait comprendre le charme. Quand il n'aurait fait passer dans son œuvre et ne nous communiquerait qu'une infime partie du sentiment dont il était pénétré en la composant, ce serait plus encore que ce que nous éprouvions de nous-mêmes, devant le spectacle le plus émouvant de la nature. Ainsi s'explique ce fait en apparance étrange, que l'art, image nécessairement appauvrie de la nature, nous puisse parfois sembler plus riche de poésie...

" Comment l'artiste produira-t-il cet effet ? Ce sera quelquefois par la *facture même de son œuvre.* On sait combien un tableau, une statue gagne en poésie à ne rappeler la nature que par des indications sommaires, que nous soyons obligés de compléter en imagination. Ce sont précisément les sous-entendus de l'exécution qui donnent à l'œuvre son surcroît de valeur expressive. Un rendu plus minutieux serait moins suggestif. Ainsi certains peintres aiment à nous faire entrevoir les objets dans un clair-obscur ou à travers une sorte de brume qui les rend mystérieux. Au jour cru qui accentue leur réalité ils préfèrent la lueur matinale ou crépusculaire qui les idéalise...

" L'effet poétique d'une œuvre d'art pourra tenir encore au caractère propre des *objets représentés.* En reproduisant les spectacles de la nature qui sont le plus capables de nous charmer ou de nous émouvoir, l'artiste agira plus esthétiquement sur notre imagination et notre sensibilité ; et son œuvre en apparaîtra d'une poésie plus intense... Une des attitudes que l'art représente le plus volontiers est celle de la méditation ; ce n'est pas seulement parce qu'elle est noble et calme, et qu'elle peut être longtemps soutenue ; c'est surtout pour son effet poétique. Par sympathie, elle détermine chez le spectateur un état d'âme analogue." (1)

(b) L'*architecture*, qui n'a pour moyen d'expression que l'harmonie des lignes et des dimensions, peut cependant elle aussi, revêtir un symbolisme assimilable à la poésie. Des exemples :

(1) M. P. Sauriau, *ouvr. cité*, c. IV, *La poésie dans l'art.*

— “ Enveloppée, close, frileuse, l'architecture dit clairement au spectateur : J'ai peur du froid, de la neige, de la pluie, du vent ; je suis vêtue en conséquence. Ouverte, épanouie, souriante, ornée de sculptures délicates, semblables aux broderies d'un voile léger, et peinte de couleurs vives, pareilles aux fraîches nuances des étoffes du printemps et d'été, elle nous apprend en termes joyeux qu'elle est née aux rayons d'un soleil ami et qu'elle a plus d'espérances que de crainte.” (1)

“ Dans les constructions ogivales, dit l'abbé Gaborit, les lignes et les formes verticales dominent ; des flèches élancées portent jusqu'aux nues la tête du monument ; les nefs divisées et les chapelles multipliées donnent à l'édifice des profondeurs mystérieuses. Il semble que le Dieu du ciel résidant perpétuellement dans le silence du tabernacle, y invite l'homme à d'ineffables entretiens. Dans ces retraites cachées, l'âme se recueille volontiers, le cœur se laisse aller à de douces effusions au milieu desquelles il quitte la terre et s'élève vers les cieux.”

“ Dès qu'une fois le christianisme eut échappé des catacombes, de la crypte mystérieuse, où le monde païen l'avait tenu, il la lança au ciel cette crypte ; la flèche flamboyante s'échappa comme le profond soupir d'une poitrine oppressée depuis mille ans. Et si puissante était la respiration, si fortement battait ce cœur du genre humain, qu'il fit jour de toute part dans son enveloppe, elle éclata d'amour pour recevoir le regard de Dieu ”. (Michelet.) “ La foi du moyen-âge a soulevé la voûte romaine ; le souffle de l'esprit a poussé la tour jusqu'aux nuages. Il faudrait résister à l'évidence pour ne pas voir dans nos cathédrales gothiques l'œuvre d'un sentiment religieux, une image parlante de l'aspiration du croyant au paradis ”. (Lamennais.)

(c) Enfin la *musique*, non seulement unie à la poésie verbale, comme dans le chant, mais encore livrée à elle-même et purement instrumentale, est éminemment poétique, dans le sens que nous avons donné à ce caractère d'une œuvre d'art. Lointainement imitative, *elle suggère des images sonores*, c'est-à-dire des reproductions plus ou moins accusées et, de préférence brèves et discrètes, des sons de la nature, laissant à l'imagination de l'auditeur le plaisir de compléter. “ De même que le dessinateur représente, au moyen de traits conventionnels, une image visuelle : contour, ombre ou relief ; ainsi la musique évoque sans les reproduire tout à fait les bruits de la nature, les murmures de la forêt, le chant des oiseaux, le rythme des vagues, le sifflement du vent, le tonnerre, le grondement du canon, le tintement des cloches, les accents d'une voix joyeuse, irritée ou plaintive. On a pu discuter sur la légimité de ces imitations. Mais il serait tout à fait injuste de méconnaître ce qu'il y a de poétique dans ces réminiscences de la nature qui passent de temps à autre dans la musique instrumen-

---

(1) Charles Lévêque, *Théorie du Beau*, t. II, p. 28.

tale.—Avec ces images sonores apparaîtront en même temps, évoquées par associations d'idées, *les images visuelles correspondantes.* Ainsi une imitation même très discrète du bruit rythmé des vagues qui battent une falaise nous les fera voir, glauques, écumantes, bondissant à l'assaut des rochers. Nous ne pouvons entendre une marche funèbre sans nous représenter des images de deuil... " (1).

Aussi bien le timbre de certains instruments agit sur l'imagination visuelle d'une manière spéciale. Le cor d'harmonie, par exemple, est essentiellement poétique. " Aucun instrument peut-être, dit Gevaert, n'agit aussi puissamment sur la fantaisie de l'auditeur. Les sons du cor transportent l'esprit au loin, dans les libres espaces, au sein des vastes forêts, sous l'ombrage des chênes séculaires, ou dans les pays charmants du rêve et de la féerie, aux bords des claires fontaines où l'on entend par les belles nuits d'été résonner les notes mystérieuses du cor d'Obéron." (2)

Donc la musique est *descriptive par suggestion* ; au moyen d'accords et de mélodies que l'apparence visible des choses lui aura inspirées, le musicien, s'il a du génie, entraînera doucement notre esprit à se représenter des scènes de la nature, sinon identiques, du moins analogues à celles qu'il avait sous les yeux. N'y a-t-il pas là centemplation, rêverie, poésie à son degré le plus intense?

C'est par les mêmes procédés encore qu'elle arrive à évoquer les drames de la vie intérieure, à représenter les *sentiments* les plus complexes, la joie, la tristesse, l'enthousiasme, l'espérance, le regret, le découragement, etc. " La musiqne, dit Taine, a cela d'exquis qu'elle n'éveille pas en nous des formes, tel paysage, telle physionomie d'homme, tel événement ou situation distincte, mais les *états de l'âme*, telle nuance d'allégresse, ou de mélancolie, tel degré de tension ou d'abandon, la plus riche plénitude de sérénité ou une mortelle défaillance de tristesse."

(*b*) D'une manière générale, on peut dire que la formule ci-dessus énoncée convient également à la *poésie littéraire*, c'est-à-dire aux œuvres en vers d'abord, et de même aux compositions en prose, qui produisent une impression poétique. Si en effet l'on entend par rêverie *la fiction des sujets, l'idéalisation des objets et le symbolisme du langage*, il faut reconnaître qu'elle apparaît comme l'élément distinctif de la poésie sous toutes ses formes et de tous les temps. Rêveries, en ce sens, les surhumaines fantaisies de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*; rêveries, l'enthousiasme des lyriques et les émouvantes conceptions des tragiques grecs; rêveries, les

---

(1) P. Souriau, *ibid.*, pp. 71-82.

(2) F.-A. Gevaert, *Nouv. traité d'instrum.*, Lemerre, 1886.—Voir aussi H. Berlioz, *Gr. traité d'instrum.*

paysages de Théocrite et ceux de Virgile ; rêveries, les puissants drames de Shakespeare, et ceux plus humains de Corneille et de Racine ; rêveries, les sereines méditations de Platon, les élévations sublimes de Bossuet, comme les poèmes en prose de Châteaubriand. Ce caractère est plus profondément marqué encore dans la poésie moderne ; à quelque groupe qu'ils se rattachent,—Romantiques, Idéalistes, Parnassiens, Impressionnistes,—les poètes contemporains sont avant tout des *rêveurs*. "Nos poètes s'ingénient, dit M. Souriau, à donner à leurs œuvres les titres les plus divers ; ce sont des Harmonies, des Voix intérieures, des Chants du crépuscule, des Méditations, des Contemplations : en réalité, toutes pourraient aussi bien être intitulées des Rêveries, car elles ne sont pas autre chose."

Donc, en fait, ce que nous appelons *poésie* dans l'œuvre poétique est précisément la part de rêverie qui s'en dégage et qu'elle suggère. "La beauté poétique pure, dit M. P. Bourget, réside dans la suggestion plus encore que dans l'expression. Il faut pour que le sortilège des beaux vers s'accomplisse, du rêve et de l'au-delà, de la pénombre morale et du mystérieux."

4. Le génie poétique ; imagination et inspiration. —L'art, il nous faut le redire, est l'expression du beau idéal. Le beau idéal ainsi réalisé dans l'œuvre artistique s'appelle une *création*. Or, la poésie est un art, c'est l'art suprême, qui synthétise tous les autres arts. Elle doit donc manifester à sa plus haute puissance le don de créer. Aussi bien les peuples ne l'ont pas entendu autrement : le mot même de *poésie* (*œuvre* par excellence) signifie *création* ; dès l'origine, le poète est dans toutes les langues un faiseur (en grec, *poiètès*), un trouveur (trouvère, troubadour), c'est-à-dire un *créateur*.

Cette faculté créatrice qui fait du poète une intelligence à part, s'appelle le *génie*. Nous avons cherché précédemment à nous définir le génie (1) ; nous avons constaté que ce mot s'applique à toute activité supérieure, au savant comme à

(1) *L'Art d'écrire*, pp. 40-41.

l'artiste, au capitaine comme au penseur, et qu'avant tout il emporte l'idée d'*originalité et de création.* Nous avons aussi reconnu que le génie n'est pas une habileté acquise ; qu'il diffère essentiellement du talent, et qu'enfin entre le génie et le talent, il n'y a pas seulement différence de *degré*, mais de *nature.* Nous nous demandons maintenant en quoi consiste le *génie poétique.* Le problème n'est pas facile à résoudre : l'essence de cette activité sans rivale qui donne l'être, reste un mystère aussi impénétrable que l'essence même de l'âme. On sait cependant que la force poétique a deux principes, dont nous essaierons de pénétrer la nature : l'un intérieur, qui est l'*imagination* ; l'autre extérieur, qu'on appelle l'*inspiration.*

1° *Imagination.*—C'est du mot d'*imagination* qu'on désigne plus particulièrement le génie du poète ; mais ce mot, dans la langue usuelle, s'applique à deux états d'esprit qu'il faut bien se garder de confondre. Il ne s'agit assurément pas ici de l'imagination *passive*, faculté inférieure, simple capacité, commune à tous les hommes, de percevoir et de se rappeler les images des choses sensibles et de les reproduire plus ou moins vivement dans sa mémoire. L'imagination de l'artiste est d'essence tout à fait différente ; elle est *active*, *créatrice.* L'artiste n'est pas celui qui se laisse dominer par son imagination, mais celui qui sait mettre au service de l'idée cette faculté représentative ; celui dont la *raison* et la *volonté* maîtrisent la multitude de ses sensations antérieures, s'en emparent, les combinent et construisent avec—des images, des représentations nouvelles, empreintes de *vérité* et de *beauté.*

" Loin d'être un état passif, où l'âme se laisse envahir par de tumultueux fantômes, où elle subit toutes ses impressions, toutes ses idées, sans y coopérer en rien, l'imagination poétique est l'acte vigoureux d'un esprit qui sort pour ainsi dire de lui-même et va s'emparer dans la nature de toutes les formes, de toutes les couleurs, de toutes les figures qui conviennent à sa pensée. Rien n'est admis par hasard dans un cerveau qui crée ; là toute image est l'objet d'un choix réfléchi... La moindre œuvre d'art suppose les perceptions les plus justes, le discernement le plus délicat... Il

faut plus que l'apanage du sens commun à celui qui sait incarner dans le marbre ou dans la parole la moindre parcelle de vérité ou de beauté, à celui qui sait nous rendre un seul des mille aspects de la nature. Il a besoin d'une intuition plus perçante, d'une révélation plus particulière, d'une raison qui s'applique à mille détails des lois de la vie, à mille vérités aussi nécessaires, aussi éternelles que les axiomes de la raison commune, mais voilés à l'universalité des hommes... La lumière qui découvre le beau, la force qui crée chez le poète, n'est rien autre chose que la *raison elle-même*, la raison à sa plus haute puissance ". (1)

" Tout ce qui vit et fermente dans son âme, dit Hégel dans son *Esthétique*, l'artiste ne peut le représenter qu'à travers les images et les apparences sensibles qu'il a recueillies. En même temps, il sait maîtriser les images pour les approprier à son but et leur faire recevoir et exprimer le *vrai absolu* d'une manière parfaite. Dans ce travail intellectuel qui consiste à joindre ensemble l'élément rationnel et la forme sensible, l'artiste doit appeler à son aide à la fois, une *raison* active et une *sensibilité* vive et profonde. C'est donc une erreur de croire que les poèmes se forment comme un rêve pendant le sommeil du poète. Sans la réflexion qui sait distinguer, séparer, faire un choix, l'artiste est incapable de maîtriser le sujet qu'il veut mettre en œuvre ; il est ridicule de s'imaginer que le véritable artiste n'a pas conscience de ce qu'il fait ".

Ainsi le *premier élément* de l'imagination créatrice est " *un sens très net de la vérité absolue, de l'idéal* " ; le poète pense avec autant de lucidité, et de profondeur parfois, que le philosophe.—Seulement, il pense autrement : *il pense en images.* " Soit que le poète célèbre la nature ou qu'il remonte à la sphère de l'intelligence, dit Lefranc, il conserve toujours le brillant privilège de donner au sujet qu'il traite une forme, un visage, une réalité sensible et présente ; ce qui est devant nos yeux, il le reproduit avec tout le charme d'une vive et originale imitation ; ce que notre esprit seul pourrait atteindre, il le montre encore à nos sens."

De là, un *second élément* de la faculté complexe qui crée le beau. Cesimages, l'artiste les prend nécessairement dans le monde qui l'entoure, dans tout ce qu'il voit, ce qu'il entend, ce qu'il ressent : dans les aspects, les lignes, les couleurs, les bruits, les phénomènes de la nature, comme aussi dans les impressions sans nombre que lui apportent les manifestations de la vie morale. Il faut donc au poète, en même temps que

(1) Victor de Laprade, *Quest. d'Art et de Morale.*

ce sens de l'idéal pur, "*un sens particulier des réalités extérieures*," et, par conséquent, des organes plus délicats, une psychologie plus pénétrante qu'à l'ordinaire des hommes.

(a) " Le second élément de l'imagination de l'artiste est un don particulier pour saisir la nature extérieure et ses formes diverses, une attention qui, sans cesse éveillée sur tout ce qui peut frapper les yeux et les oreilles, grave dans l'esprit les images variées des choses, une mémoire qui conserve tout ce monde de représentations sensibles. L'artiste doit ressentir fortement toutes les impressions qui viennent par les sens ; il doit avoir une perception délicate de toutes les nuances de la couleur, de toutes les évolutions du contour... Si le poète doit beaucoup penser, beaucoup méditer, il doit aussi beaucoup voir et beaucoup entendre ; il est donc d'une curiosité infinie. Rien n'est pour lui indifférent ; les nuances d'un coquillage, la dentelure d'une feuille, pas plus que les grands effets d'un soleil couchant et les bruits mystérieux de la mer ou des sapins de la montagne. Le poète écoute toutes les voix, contemple toutes les formes, suit de l'œil et de la pensée tout ce qui se meut, tout ce qui a vie et apparence dans la création ; rien dans le monde de la forme et de la couleur ne doit échapper à l'attention de l'artiste.

(b) " Ce regard scrutateur que le poète jette sur la nature pour s'assimiler le monde des images, il le porte également sur le monde intérieur, sur l'intimité de l'âme humaine. Il doit connaître toute les passions qui agitent le cœur, toutes les fins auxquelles aspire la volonté. Il étudie dans la physionomie, dans le geste, dans les paroles, dans toutes les actions des hommes, l'expression que dévoile chacun des innombrables sentiments qui constituent la vie de l'âme. Il saisit des nuances imperceptibles dans la forme extérieure que prennent les passions ; il entend la signification morale du moindre regard.—Cette connaissance du cœur et de la valeur morale de l'acte physique le plus insignifiant en apparence, l'artiste le puise pour une grande part dans la société, dans l'observation Mais l'observation d'autrui ne lui offre qu'un élément stérile, si par lui-même, si dans sa propre vie, il n'a pas connu tout ce qui peut ébranler fortement l'âme humaine. Il faut que son esprit et son cœur aient été profondément saisis et remués ; il faut qu'il ait beaucoup senti, beaucoup agi, beaucoup vécu, pour être en état de révéler dans son œuvre les mystères de la vie. Si la sérénité est nécessaire, l'impassibilité est mortelle au poète. On ne peut rendre sous une forme idéale et vraie qu'une émotion qu'on a éprouvée, ou que l'on est capable de sentir ". (1)

Enfin, *troisième élément* de l'imagination créatrice : une énergique perception des rapports qui unissent le monde des

(1) V. de Laprade, *Ibid.*

formes à celui des idées, " *un vif sentiment des analogues du monde physique et du monde moral.*"—Placé entre le monde des idées pures et celui des formes sensibles, l'artiste fréquente ce double domaine ; son regard plonge alternativement dans la nature et dans l'idéal. L'harmonie mystérieuse qui existe entre le monde visible et l'âme humaine, *entre la forme sensible et l'idée pure*, c'est son privilège de la percevoir et de l'exprimer.

Et là réside l'essence même du génie poétique, ledon de création ; par cette faculté d'incarner l'idée dans l'image, d'insuffler une âme à la matière, l'artiste nous semble devenir *créateur*, et participer au plus magnifique des attributs du Tout-Puissant, de l'Artiste suprême. Qu'est-ce en effet, que la création, le poème de Dieu, sinon l'expression concrète et matérielle de ses conceptions infiniment belles, sinon *son idée rendue sensible ?*

" Il y a, dit Lamartine, des harmonies entre tous les éléments, comme il y en a une générale entre la nature matérielle et la nature intellectuelle. Chaque pensée a son reflet dans un objet visible qui la répète comme un écho, la réfléchit comme un miroir, et la rend perceptible de deux manières, aux sens par l'image, à la pensée par la pensée : c'est la poésie infinie de la double création. Les hommes appellent cela comparaison ; la comparaison, c'est le *génie*. (La création n'est qu'une pensée sous mille formes). Comparer, c'est l'art ou l'instinct de découvrir des mots de plus dans cette langue divine des analogies universelles que Dieu seul possède, mais dont il permet à certains hommes de découvrir quelque chose."

2° *Inspiration.*—L'essence du génie poétique consiste donc dans cette domination souveraine de l'artiste sur les formes qui se succèdent dans son imagination, dans la faculté de percevoir et de traduire les symboles, les analogies qui existent entre le monde matériel et le monde des idées. Si telle est la part de la volonté dans la création artistique, il semblerait qu'avec de l'intelligence, des notions précises sur les caractères du beau idéal, beaucoup d'application et du " métier ", on devrait devenir capable à son gré de la produire. D'où vient cependant que les artistes, que les vrais poètes sont si rares ? C'est que l'imagination elle-même de

l'artiste concevant son œuvre, est mise en jeu par une cause en apparence extérieure, intime et pourtant insaisissable. On la nomme *inspiration.*

" Mystérieuse dans son essence, comme la force vitale, la force poétique n'est pas comme elle dans une activité continue. Elle a des intermittences ; elle apparaît à ses heures sous le nom d'*inspiration.* La volonté est aussi impuissante à l'éveiller qu'elle est impuissante à faire naître le génie. L'inspiration est accordée à l'artiste comme le génie, par un don gratuit et imprévu... L'homme de génie lui-même n'a ni droit, ni pouvoir sur l'inspiration ; elle vient à son jour et souvent sans être appelée : *Spiritus Dei flat ubi vult.*" (1)

L'*inspiration* est comme un souffle divin, comme une vie supérieure que le poète reçoit d'en haut à de certains moments, et qui l'élève jusqu'au beau idéal. " L'*inspiration* ou *génie*, dit le P. Verest, est l'impulsion irrésistible à laquelle l'artiste obéit en créant son œuvre... Tout ce qu'il voit, tout ce qui le touche, lui suggère un idéal, et cet idéal l'obsède, lui fait goûter un plaisir esthétique intense et ne lui laisse aucun repos jusqu'à ce qu'il l'ait exprimé de manière à faire partager aux autres l'admiration qui l'a saisi." (2)

Les anciens rapportaient à la présence d'une divinité cette exaltation passagère de l'âme :

Est deus in nobis, agitante calescimus illo ; (3)

et le mot *enthousiasme* rappelle par son étymologie même (*Dieu au-dedans*) l'origine céleste attribuée aux mouvements impétueux qui président aux créations de la poésie et de l'art. Lyre d'Apollon, Muse, ou génie tutélaire, ils l'invoquaient avec une naïve sincérité : témoins Homère, Hésiode, Pindare. Les modernes, du reste, sont tout aussi unanimes à proclamer la nécessité et la spontanéité de l'inspiration. (4)

" Cette heureuse influence se manifeste quelquefois par des traits, des beautés de détails : il y a des mots, des vers d'inspiration, et, ce qu'il y a de plus curieux, ils se rencontrent parfois dans

(1) V. de Laprade, *ibid.*
(2) P. Verest, S. J., *Manuel de litt.*
(3) Ovide, *Fastes*, VI, 5.
(4) Voir Lamartine, *Méditations*, XI, 43.

des ouvrages d'ailleurs médiocres. Elle s'applique surtout à la conception première d'une œuvre, à l'invention. Un sujet ou la manière de le comprendre apparaît soudain à l'auteur, étonné lui-même des lumières qui l'inondent et des sentiments qui le transportent. Dans cet état, un poème, une tragédie, un discours se conçoivent, se disposent, s'ébauchent, ou même, sauf les retouches, s'exécutent avec une rapidité qui confond. Tous les écrivains créateurs ont éprouvé plus d'une fois ce phénomène." (1)

En tout cas, l'inspiration est impersonnelle à l'artiste et ne lui appartient pas ; pour l'avoir possédée une heure, un jour, des années entières, il n'est pas sûr de la retrouver le lendemain. Il ne faut cependant pas exagérer cette indépendance du souffle inspirateur. Une fois investi du don de poésie, l'homme est doué d'un certain pouvoir sur cette énergie créatrice ; il y concourt par sa volonté. Certaines conditions physiologiques, certaines circonstances exceptionnelles de milieu, de vives sensations poétiques, celles que peuvent apporter, par exemple, les spectacles de la nature, sont-elles capables de la faire naître ? Victor de Laprade, le profond idéaliste à qui nous empruntons ces idées, ne le croit pas :

" C'est à la profondeur, à la sincérité de son émotion, à la vigueur originelle de son idée, aux vertus de son sujet, que l'artiste demandera tout ce que la volonté peut obtenir des divins caprices de l'inspiration.—Si déjà l'inspiration n'a germé dans l'âme avec la conception du sujet, nulle circonstance extérieure ne la pourra développer ; pas de philtre qui l'infuse dans le sang, pas d'image assez splendide pour la faire pénétrer dans l'âme à travers les regards, pas de musique assez suave pour l'insinuer dans notre cœur à travers l'ouïe ; pas même le plus merveilleux de tous les spectacles, la plus pénétrante de toutes les harmonies, l'harmonie et le spectacle de la nature. Un soir, vous avez gravi la montagne, votre corps se baigne dans l'éclatante lumière du couchant, dans les senteurs résineuses de la forêt. Les vallons pleins d'ombre et les collines empourprées se déroulent en ondoyant devant vous comme les vagues du gigantesque océan. Vous entendez la musique des sapins, ces murmures aussi larges, aussi profonds et plus variés encore que les bruits même de la haute mer. Vous montiez pour consulter la parole intime que vous avez cru n'être qu'un écho de l'universelle nature ; vous écoutez avec recueillement et ferveur. Vous écoutez en vain ; la voix désirée, la voix divine qui profère la parole créatrice restera muette en vous, muette même en face de la nature ! " (2)

(1) Vapereau, *Dict. des Litt.*, *Inspiration*, *Génie*.
(2) V. de Laprade, *ibid.*

5. Caractères de la poésie.—D'après ce qui a été vu jusqu'ici, il apparaît surabondamment que la poésie n'est pas inhérente à la forme du vers. Qu'on la définisse "une rêverie esthétique, une intuition de l'idéal," ou "la création dans les arts," toujours on la considère comme indépendante de ses moyens d'expression. Tout le monde sait d'expérience que la versification n'est pas la poésie, et qu'il y a des poèmes ennuyeux, c'est-à-dire dont la lecture produit une impression directement opposée au plaisir esthétique. "Rien n'est plus désagréable, dit Théophile Gautier, que cette dextérité dans le médiocre, que ces lignes rimées et césurées convenablement, qui ont l'apparence de vers sans contenir un atome de poésie." Par contre, la prose peut avoir sa poésie comme les vers ; et il est des prosateurs qui sont de grands poètes.

A la rigueur, cependant, le mot de poésie sert plutôt à désigner le *poème*, l'œuvre en vers. Nous la considérons à présent dans ce sens restreint. En effet, pour déterminer à tous points de vue en quoi la poésie diffère de la prose, il nous faut rechercher quelles sont les propriétés de fond et de forme, quels sont les *caractères distinctifs de l'œuvre poétique.*

"La poésie, dit Lamartine, est l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le cœur, de plus divin dans la pensée, de ce que la nature visible a de plus magnifique dans les images, de plus mélodieux dans les sons. Elle est à la fois sentiment et sensation : la prose s'adresse à l'idée, la poésie à l'idée et à la sensation à la fois. Elle saisit l'homme par son humanité tout entière : idée pour l'esprit, image pour l'imagination et musique pour l'oreille."

Fiction, *symbolisme* et *rythme :* nous trouvons, dans ce passage d'un poète de génie, intégralement caractérisée la poésie écrite.

1° *La fiction ou l'idéalisation.* L'objet de la poésie, nous l'avons répété souvent, est le beau idéal. On désigne ainsi la réunion de ce que l'esprit et le cœur de l'homme peuvent concevoir de plus beau, de meilleur et de plus parfait. C'est un type d'excellence qui ne se trouve pas dans la réalité

des choses : il n'existe aucun objet dans la nature qui corresponde à son exemplaire idéal. Aussi, pour représenter le type supérieur, dont il a l'*idée* dans son intelligence, l'artiste ne peut se contenter de reproduire, trait pour trait, la réalité. Si la tragédie, par exemple, laissait à ses héros leur propre langage et leurs actions vulgaires, il n'y aurait plus de héros tragiques. Si la comédie devait être la répétition de ce qui se passe sous nos yeux, où serait le charme intellectuel à l'entendre ? L'art est sans doute une imitation de la nature : il lui emprunte les *objets* qu'il représente, il se conforme aux *lois* qui la régissent, elle lui sert de *modèle* ; mais une copie servile de la réalité concrète ne saurait causer le plaisir esthétique. C'est pourquoi le poète est obligé d'*idéaliser* son objet, de l'épurer, de l'embellir, de le créer, pour ainsi dire dans sa pensée.

Voici comment le P. Longhaye analyse ce travail d'idéalisation, qui est proprement la création poétique :

" Comment l'idéal se forme-t-il dans la conception de l'artiste ? Assurément les réalités observées en font l'élément premier et fondamental. De toutes les réalités d'un même ordre présentées à mon regard ou à mon souvenir, je détache quelques éléments choisis que j'assemble à mon gré pour en composer un tout imaginaire. C'est un visage, par exemple, que je forme de traits empruntés à vingt visages d'hommes. C'est un caractère de bonté, de dévouement, de grandeur d'âme, que je compose avec la fleur de mes expériences ou de mes souvenirs. Cette image physique ou morale est plus belle que toutes les réalités à moi connues, puisqu'elle en réunit les beautés dans un ensemble que je n'ai rencontré nulle part. D'ailleurs, elle procède de ces réalités mêmes, puisqu'elle n'a rien en soi qu'on n'y retrouve à l'état de germes ou de fragments. Or elle pourrait déjà s'appeler *idéale*, car elle n'existe en fait que dans mon idée."

La *fiction* est donc l'essence et le fond de la poésie, ce par quoi elle se distingue tout d'abord de la prose. Un exemple. Buffon, en son style infiniment noble, a décrit le *cheval* tel qu'il apparaît aux regards d'un observateur attentif et d'un savant. Le coursier du Livre de Job est, au contraire, un cheval de rêve, dont le semblable n'a existé nulle part :

As-tu donné la vigueur au cheval ? Est-ce toi qui as revêtu son cou du tonnerre ? toi, qui le fais bondir comme la sauterelle ?

Le souffle de ses naseaux répand la terreur ; il creuse du pied la terre, il s'élance avec audace, il va bondissant au devant des hommes armés, il se rit de la peur et brave le glaive. Les flèches sifflent sur sa tête ; la lance et le bouclier étincellent à ses yeux.

Il écume, il frémit, il dévore la terre ; et au bruit de la trompette, il ne peut se contenir. Dès qu'il entend sonner la charge, il dit : Allons ! et de loin il respire le combat, et la voix des chefs et les cris confus des guerriers.

Dès qu'a sonné l'airain, dès que le fer a lui,
Il s'éveille, il s'anime, et redressant la tête,
Provoque à la mêlée, insulte à la tempête :
De ses naseaux brûlants il souffle la terreur ;
Il bondit d'allégresse, il frémit de fureur.
On charge ; il dit : Allons ! se courrouce et s'élance.
Il brave le mousquet, il affronte la lance ;
Parmi le feu, le fer, les morts et les mourants,
Terrible, échevelé, s'enfonce dans les rangs ;
Du bruit des chars guerriers fait retentir la terre,
Prête aux foudres de Mars les ailes du tonnerre.
Il prévient l'éperon, il obéit au frein,
Fracasse par son choc les cuirasses d'airain,
S'enivre de valeur, de carnage et de gloire,
Et partage avec nous l'orgueil de la victoire.

(DELILLE.)

Nous avons dit pourquoi un paysage *écrit* ou *peint* nous semble plus poétique encore que dans la réalité. C'est en raison de son caractère *représentatif, fictif :* l'artiste nous fait participer à son idéal, il nous montre la nature à travers ses rêves. De même aussi le poète recherche-t-il dans les aspects de la nature, moins ce qu'elle offre de concret, que ce qu'elle semble suggérer d'*imaginaire.*

... De là cet attrait particulier qu'ont pour le poète les spectacles de la nature qui par leur caractère étrange, indécis, mystérieux, font l'effet de choses imaginées plutôt que perçues : mirages, échos, reflets, vagues apparitions d'objets dans la brume, clairs de lune féeriques, bizarres édifices de nuées au soleil couchant, rumeurs confuses du vent qui passe sur la forêt. Ce sont de ces choses qui entrent d'elles-mêmes dans la contemplation poétique, parce que *dans la nature même* et pendant que nous les percevons elles nous font déjà l'effet d'un *rêve.*

Les *objets lointains,* inaccessibles, qui nous apparaissent par delà de vastes plaines, aux confins de l'horizon, ont au plus haut degré ce caractère. Aussi la poésie d'un paysage est-elle presque tou-

jours dans ses lointains. Aux premiers plans les objets sont solides, tangibles, bien matériels ; à mesure qu'ils s'éloignent, ils perdent de leur relief et de leur réalité ; ils ne font plus l'effet que de visions, d'apparitions vagues, de choses à demi-imaginaires. C'est la zone indécise où les couleurs des objets s'effacent, où les colorations deviennent étranges et fantastiques, où la terre se fond en couches vaporeuses et rejoint le ciel : c'est la région enchantée vers laquelle s'en vont nos rêves.

Mais plus encore que l'éloignement, l'*absence* poétise les choses. Les spectacles qui lorsque nous les avons réellement perçus nous ont paru seulement agréables, deviennent charmants, lorsque nous nous en donnons la vision mentale. Un objet même vulgaire prend une certaine poésie dans le souvenir : c'est qu'alors il n'est plus qu'une image ; ce qu'il pouvait avoir de trivial dans la réalité s'oublie ; notre représentation l'épure. (1).

2° *Le symbolisme.* Le propre de la poésie,—plus encore peut-être que le rythme et la mesure,—ce qui distingue non moins essentiellement la forme poétique du langage de la prose, c'est le *symbolisme.* Le symbolisme consiste : soit à pénétrer et à faire ressortir certaines relations mystérieuses qui existent entre les aspects de la nature et nos sentiments intimes ; soit à prêter aux êtres inanimés la sensation et la vie, des passivités ou des activités humaines ; soit enfin à donner une expression matérielle à des abstractions, à manifester une idée pure sous des formes sensibles.

(*a*) En effet, nous l'avons déjà dit, il y a entre le monde extérieur et l'âme humaine, des sympathies et des harmonies, aussi réelles, aussi profondes, aussi évidentes en fait, qu'elles semblent en raison inexplicables (2).

“ Dans certains états déterminés, l'âme recherche comme d'instinct tel paysage, tel site. C'est évidemment qu'elle le sont en rapport avec ses impressions intimes. Joyeux, l'homme se plaît aux paysages faciles, agrestes, sans grandes proportions, aux coins charmants, pleins des images de la vie. Est-il au contraire, agité de passions violentes ou sombres ?

> Il veut des bords déserts, il veut des bois sauvages,
> De noirs torrents, des troncs brisés par les orages,
> Des rochers dont le deuil réponde à son ennui :
> Il veut des bords affreux tourmentés comme lui.
>
> (DELILLE, *L'imagination.)*

---

(1) Souriau, *ibid.*
(2) L'*Art d'Ecrire*, p. 31

" Pourquoi la vue des grandes eaux agrée-t-elle à la tristesse ? Le vieux Chrysés s'en va, le cœur navré, le long de la mer aux mille clameurs. Achille outragé se couche sur le sable en regardant la mer. Les Troyennes pleurent Anchise, les yeux attachés sur la profonde mer. Serait-ce que l'uniformité du spectacle favorise ou entretient doucement une passion qui ne veut pas être distraite pour n'être pas consolée ? Y a-t-il un rapport entre l'immensité de l'abîme et ces profondeurs étranges qu'une grande douleur ouvre tout à coup dans l'âme? Le bruit monotone des flots sur la grève ressemble-t-il vraiment à une plainte, comme les poètes l'ont dit tant de fois ?

...Blanc d'écume,
Au ciel, au vent, aux rocs, à la nuit, à la brume,
Le sinistre Océan jette son noir sanglot.

(V. Hugo, *Les pauvres gens.*)

" Inexpliquée peut-être, l'harmonie n'en est pas moins réelle...
" Par une sorte de contre-épreuve, l'âme au repos reçoit des aspects divers du monde sensible une infinité d'impressions déterminées et invariables. Une campagne fertile et doucement accidentée nous réjouit. Un sol aride, pierreux, découpé par grandes lignes anguleusse, nous serre le cœur... C'est donc bien un fait d'expérience que, par eux-mêmes et antérieurement à nos dispositions personnelles, les spectacles de la nature sont gais, tristes, gracieux, grandioses, sévères. Qu'est-ce à dire, sinon qu'ils portent en eux une puissance d'affecter nos âmes infiniment multiple et variée ? " (1)

" Les choses en apparence les plus inanimées, dit Alexandre Dumas, ont reçu comme nous de Dieu des voix pour se réjouir ou pour pleurer, des accents pour louer ou pour maudire. Ecoutez la terre pendant une belle nuit d'été, écoutez l'océan pendant une tempête." (2) L'écrivain de génie entend ces voix, l'artiste interprète ces accents. " Une des facultés qui font les grands poètes, dit M. Jules Lemaître, c'est de saisir entre le monde moral et le monde matériel beaucoup plus de rapports et de plus inattendus que ne le fait le commun des hommes."

La poésie moderne a repris des anciens, d'Homère, de Virgile (3), cette tendance, si féconde en effets saisissants,—mais que le XVII[e] siècle ne connut point,—à opposer ou à

(1) Le P. Longhaye, *ouv. cité.*
(2) A. Dumas, père, *Impr. de Voyage.*
(3) *L'Art d'écrire,* p. 205.

comparer le spectacle de la nature aux sentiments profonds des personnages.

" Dans notre littérature classique, l'*humanité* domine exclusivement : le sentiment de la nature extérieure n'y laisse pas de traces. Jamais la sirène des forêts et des montagnes n'a arraché nos poètes à leur amphithéâtre psychologique, comme aussi jamais l'extase ne leur a ouvert les portes du monde invisible ; jamais le souffle mystique ne les a emportés plus haut que les toits des cités ; ils ne s'abaissent guère vers les fleurs des champs et n'ont pas d'ailes pour s'élancer vers les étoiles ; ils marchent avec décence dans les rues des villes...Osons le dire encore, la poésie française a été renouvelée par le *Génie du Christianisme* et les *Martyrs*, par les *Méditations* et les *Harmonies*, par les *Orientales* et les *Feuilles d'Automne*. Les grands poètes contemporains ont ouvert à notre imagination un monde qui lui était fermé ; ils nous ont enrichi d'un grand sentiment poétique qui nous manquait, le sentiment de la nature."

(V. de Laprade.)

(*b*) L'imagination poétique se complaît encore à animer la nature, à la personnifier ; elle prête à des choses sans vie des attitudes animales et jusqu'aux sentiments qui ne peuvent émouvoir que l'âme humaine.

Le poète anime la fleur
Des rêves dont son âme est pleine ;
Le parfum lui semble une haleine,
La goutte de rosée un pleur.

(Sully-Prudhomme, *la Justice*.)

La lecture des poètes offrira de cette particularité les plus curieux exemples.

Où sont-ils, les marins sombrés dans les nuits noires ?
O flots, que vous savez de lugubres histoires,
Flots profonds, redoutés des mères à genoux !
Vous vous les racontez en montant les marées,
Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées
Que vous avez le soir, quand vous venez vers nous !

(V. Hugo, *Oceano nox*.)

Voyez la nuit " pêcheuse d'étoiles " :

La brume formidable emplit au loin les airs,
Ainsi qu'au crépuscule on voit, au bord des mers,

Le pêcheur, vague comme un rêve,
Traînant, dernier effort d'un long jour de sueurs,
Sa nasse où les poissons font de pâles lueurs,
Aller et venir comme un rêve ;

La nuit tire du fond de gouffres inconnus
Son filet où luit Mars, où rayonne Vénus,
Et, pendant que les heures sonnent,
Le filet grandit, monte, emplit le ciel des soirs,
Et dans ses mailles d'ombre, et dans ses réseaux noirs,
Les constellations frissonnent.

(le même, *Contemplations.*)

(*c*) Un dernier trait, non moins frappant, du langage poétique est l'emploi du *style figuré,* c'est-à-dire le symbolisme de l'expression. Le poète perçoit, plus que tout autre dans la nature le reflet de ses pensées et l'écho de ses sentiments, et il cherche d'instinct à s'exprimer, comme elle, par tableaux ; son idée s'incarne infailliblement dans un symbole, dans une forme sensible : penser, pour lui, c'est *créer des images.* En effet, la création est le langage de Dieu, sa pensée produite hors de lui ; tous les mondes dont elle se compose, sont des idées de l'intelligence divine, sont des mots et des syllabes d'un langage que parle Dieu. " Le propre des symboles dans la nature, c'est-à-dire le propre de toutes les formes, de toutes les couleurs, de tous les sons, de tous les parfums, de tous les êtres, c'est de posséder une valeur intellectuelle, c'est d'être des signes dérivant immédiatement d'une pensée ; pas de signe, pas de forme dans la nature qui ne corresponde à une idée." (1) Le langage poétique est, de même, par son symbolisme, une perpétuelle *création.* Qu'on se garde donc bien de voir dans les images dont la poésie se colore, de vulgaires artifices de style, des comparaisons, des métaphores et des catachrèses laborieusement agencées.

Cependant il ne faudrait peut-être par s'exagérer la puissance inventive que requiert cette création merveilleuse. Le

(1) V. de Laprade, *ibid.*—" La création réflétant *Dieu* et *l'âme*, dit le P. Longhaye, il va de soi que les plus marquants de ses phénomènes représentent certains états d'âme et certains attributs de Dieu. La mer nous fait songer à l'immensité divine ; l'orage, aux grands troubles qui parfois traversent la vie."

" procédé " y entre pour une part assez notable. Le poète " compose " non moins logiquement que le prosateur ; il conçoit une idée-mère, autour de laquelle il s'efforce de faire surgir tout un cortège d'idées secondaires. Or, nulle idée n'est absolument abstraite ; du moins cesse-t-elle complètement de l'être, dès qu'on cherche à l'exprimer par le mot. Aussi bien le langage courant est tissu de métaphores dégradées, atténuées, effacées par l'usage, dont la valeur symbolique échappe à notre perception distraite. " La poésie reprend conscience de ces symboles. Cherchant constamment des images, elle les trouve là où elles existent à l'état latent. Elle les ramène au jour. Elle leur rend la force et la vie. Ainsi ce magnifique déploiement d'images que nous admirons chez les poètes est d'ordinaire issu d'une de ces petites métaphores banales que le parler courant nous apporte constamment sans que nous y pensions...

> Hélas ! que j'en ai vu mourir de jeunes filles...
> Il faut que l'herbe tombe au tranchant des faucilles.
> Il faut que l'eau s'épuise à courir les vallées...
> Il faut que l'éclair brille...
> Il faut qu'avril jaloux...
>
> (V. Hugo.)

" L'opération mentale qui suggère au poète ses comparaisons et ses métaphores revient donc d'ordinaire à remplacer les images vagues et pâles qui accompagnent la pensée courante par des images plus intenses, plus pittoresques, ayant pourtant avec les premières une suffisante analogie." (1)

3° *Le rythme et la mesure, ou versification.*—La poésie est donc, dans son essence, un langage symbolique ; c'est aussi un langage *rythmé* ou *mesuré*. Image pour l'imagination (2), musique pour l'oreille :

> ...Art suprême et complet,
> Peinture qui se meut et musique qui pense.
>
> (Em. Deschamps.)

---

(1) M. P. Souriau, *ouv. cité*, c. VI, *La composition poétique.*
(2) *Ut pictura poesis.*—Horace.

La poésie est sœur de la musique aussi bien que de la peinture; et si elle ne peut se passer d'images, elle ne peut guère non plus vivre sans l'harmonie. Des deux langages accordés à l'homme, la prose et les vers, le second est plus antique et plus vénérable que le premier. A la jeunesse du monde, lorsque l'homme, plus près de la nature, était aussi moins éloigné de sa céleste origine, on ne trouve point la prose, trop timide, trop avare d'illusions ; mais les vers, avec tous les prestiges de l'harmonie. Tel fut le langage des premiers poètes. Ils le consacrèrent par leur exemple, et l'on s'habitua dès lors à en confondre l'idée avec l'idée même de la poésie. Une étroite alliance avait subsisté d'abord entre la poésie et la musique. Le poète ne parlait pas, n'écrivait pas ; *il chantait ses vers au son de la lyre.* Dans la suite, la poésie voulut régner sans le secours des instruments ; mais de cette alliance qu'elle abandonnait, elle garda le charme des vers. Ainsi, quiconque voudra séparer la versification de la poésie ne détruira pas les caractères essentiels du génie poétique ; mais l'inspiration paraîtra moins haute, l'imagination moins brillante. Les sons ne peindront plus si vivement les objets ; la coupe savante des vers, les rejets habiles, les hardiesses toutes naturelles à ce beau langage qu'on n'a pas craint d'appeler celui des dieux, tous ces secrets du rythme s'évanouiront, et le génie le plus heureux n'en déguisera pas constamment l'absence. Obligé d'inventer une diction qui tienne de la versification et de la prose, il trouvera malgré lui, par ses efforts, que les vers sont le vrai langage du poète. (1)

Il ne faut pas confondre le *rythme* avec la *mesure*. Le *rythme*, dans le langage parlé ou écrit, est le groupement ordonné des sons, c'est-à-dire un arrangement des mots, des incises, des membres et des phrases entières, considérés comme groupes sonores, et offrant entre eux à l'oreille un rapport sensible de symétrie, d'opposition ou de périodicité. Dans la prose, on l'appelle *nombre oratoire*, et il désigne tantôt l'équilibre et la proportion des membres de période ; tantôt l'ailure

(1) Lefranc, *Poétique*. p. 28.

plus lente ou plus rapide, grave ou légère, qu'impriment à la diction les objets décrits ou les sentiments exprimés (1). Le rythme est obtenu par deux moyens : le *placement des mots* et la *coupe des phrases* ; et il est rendu sensible à la lecture par l'observance des repos ou pauses, et par l'accent tonique, c'est-à-dire le renforcement ou l'atténuation de la voix sur certaines syllabes (2).

« Qu'est-ce que le rythme ? C'est un choix parliculier d'expressions ; c'est une certaine distribution de syllabes longues ou brèves, dures ou douces, sourdes ou aiguës, légères ou pesantes, lentes ou rapides, plaintives ou gaies, ou un enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées qu'on a, aux sensations qu'on ressent et qu'on veut exciter, aux phénomènes dont on cherche à rendre les accidents, aux passions qu'on éprouve et au cri animal qu'elles arracheraient à la nature, au caractère, au mouvement des actions qu'on se propose de rendre. Et cet art-là ne se prend peint, ne se communique point ; il peut seulement se perfectionner. Il est inspiré par un goût naturel, par la mobilité de l'âme, par la sensibilité... Sans ce mérite pourtant, un poète ne vaut pas la peine d'ètre lu ; il est sans couleur et saus vie. (3)

Le rythme n'est donc pas la *mesure*. Toute mesure est un rythme, mais court, constant, immuable. Le décompte des syllabes dans le vers et le retour des assonances à intervalles fixes, impriment assurément à l'expression une sorte de balancement qui n'est pas sans charme, mais qui lasserait bientôt, en raison de sa régularité même, s'il n'était traversé à son tour par d'autres effets mélodiques. C'est pourquoi l'art du poète est celui d'abord de choisir la mesure de vers la plus conforme à l'attitude de son inspiration, puis de savoir superposer à ce rythme initial toutes les ressources harmoniques dont la prose elle-même est susceptible. Là est le génie : les vers de Boileau, savamment travaillés, sont assez pauvres de rythme ; plus pauvres, ceux de Voltaire ; la poésie de Racine, au contraire, se déroute comme un beau fleuve, toujours admirable de sonorité et de majestueuse ampleur.

---

(1) *L'Art d'écrire*, pp. 168-173.
(2) *Ibid.*, pp. 12-15.
(3) Diderot, *Salon de* 1767.

6.—Avantages des vers sur la prose.—Ainsi, le rythme mesuré avec rigueur peut s'enrichir à volonté du rythme plus large, plus libre, moins prévu, de la prose artistique. Il est donc plus complet, plus *expressif.*—Les diverses raisons de préférer, en poésie, le vers à la prose fortement rythmée, se ramènent à cet avantage. Nous les examinerons cependant avec un certain détail, afin de ne laisser de côté aucun des aspects de l'art par excellence.

1° Il y a dans la simple mesure des sons, dit Lefranc, je ne sais quoi de favorable à l'inspiration du génie. Ce sont des mouvements par lesquels le poète monte au ciel : quelquefois ces mouvements sont légers, quelquefois ils sont majestueux, quelquefois inégaux, quelquefois rapides comme la foudre. Racine nous en fournit un exemple admirable. C'est Joad, le grand-prêtre, qui parle :

> Voilà donc quels vengeurs s'arment pour ta querelle :
> Des prêtres, des enfants, ô sagesse éternelle !
> Mais, si tu les soutiens, qui peut les ébranler ? etc.

On peut lire dans *Athalie* (Acte III, sc. 7) le passage tout entier ; nous ne faisons que l'indiquer ici. (1)

2° Le langage mesuré, ajoute-t-il, se modifie à l'infini, pour exprimer les diverses émotions de l'âme, la pitié, la colère, la menace, la douleur, la joie, et les transports de tout genre ; il imite les objets de la nature, la beauté, la magnificence, le désordre, la ruine, le fracas des rochers qui tombent, les ondes qui mugissent, les vents qui sifflent, les forêts qui tremblent, les guerriers qui combattent, la course rapide d'une Amazone, et la parole tonnante de Jupiter. (2) Du reste, en dehors de ces effets particuliers, le retour des mêmes cadences, ces chutes qui se suivent si juste et de si près, ont quelque chose de grave et de solennel qui plaît à l'âme. L'harmonie reçoit de ces accents une plénitude suave, qui ne se trouve pas dans la liberté de la prose.

---

(1) Voir l'*Art d'écrire*, p. 184.
(2) L'*Art d'écrire*, pp. 169-173.

3° Les considérations de V. de Laprade sont d'une portée plus haute. Il estime que le rythme mesuré ajoute à la puissance, non seulement de la *parole*, mais encore de la *pensée*, et qu'au reste la versification n'est une entrave que pour les poètes médiocres.

(*a*) " L'agencement des mots dans la prose est sans doute subordonné aux lois de la génération des idées et même à certaines conditions d'harmonie ; mais ce n'est qu'au moment où le rythme jusque-là imperceptible, se transforme en une mesure déterminée que commence la versification. La forme poétique a donc de plus que la prose le rythme ; et la possession du rythme communique une grande puissance à la *parole*. La pensée qui se produit sous une expression rythmique acquiert quelque chose de plus solide et de plus durable ; l'ordre et la proportion contribuent dans le style comme dans l'architecture, à la solidité. Pour faire entrer la pensée dans un rythme, le poète est obligé de lui faire subir un travail d'épuration, de concentration... De là résulte une phrase mieux jointe et plus fortement cimentée que dans la prose ; de là une plus grande concision, c'est-à-dire la qualité la plus nécessaire pour assurer la durée aux œuvres de la parole.

(*b*) " La nécessité de la mesure réagit sur la nature même de la *pensée*... Une pensée obscure, embrouillée, passera difficilement sous le joug du rythme. Il faut que les idées s'éclaircissent, se classent, se trient avant d'être soumises à l'harmonie poëtique. Le rythme est donc, dans certaines limites, comme un critérium de la clarté et de la justesse d'une idée. Il ne contribue pas seulement à vérifier, à juger la pensée, mais aussi jusqu'à un certain point à la produire ; il communique à l'esprit un mouvement, une cadence qui entretiennent l'inspiration en lui fournissant une issue toute prête pour s'épancher.

(*c*) " La versification est un secours pour l'esprit plus souvent qu'une difficulté. C'est une grande erreur que de croire le poète asservi par les lois du rythme. La rime elle-même, si arbitraire et si impérieuse qu'elle paraisse, sert très souvent la pensée et ne la gouverne jamais sous une plume tant soit peu inspirée. Les sacrifices faits à la rime par les vrais poètes sont très rares. Si le vers est plus laborieux à écrire et demande plus de temps que la prose, c'est par des raisons toutes contraires à celles qu'on imagine vulgairement. Ce n'est point que le poète se sente gêné par ce qu'on appelle la tyrannie de la rime et de la mesure, c'est qu'il est astreint à un choix plus exquis de pensées, à une logique plus déliée et plus profonde, à un sentiment plus délicat de toutes les nuances de l'idée que le prosateur." (1)

---

(4) V. de Laprade, *ouv. cité*.

Nous conclurons avec M. Souriau : " Le vers est donc esthétiquement plus riche que la prose ; il met en harmonie des éléments plus nombreux. Il contient en somme plus de beauté... Il restera la forme d'art la plus admirable dont le poète puisse revêtir la pensée."

CHAPITRE III

LA VERSIFICATION

ARTICLE I

La versification, le vers et le rythme.

1. Définition et importance de l'art des vers ; principe fondamental de notre versification.—2. Le rythme et l'accent.—3. Division du sujet.

1. Définition et importance de l'art des vers ; principe fondamental de notre versification.—La *versification* est à la fois un art et une science. Pour le poète, c'est l'art des vers ; pour le critique, c'est la science des lois qui président à la facture du langage mesuré.

Il importe à tous ceux qui s'instruisent de connaître les principales règles de l'art des vers. La versification sans doute n'est pas la poésie ; mais c'est le langage tout à fait particulier par l'entremise duquel elle se communique à nos sens et à nos âmes. Impossible de jouir pleinement de toutes les beautés et de toutes les vérités que le génie des poètes—français ou nôtres—a fait resplendir, si leur langue divine demeure pour nous un idiome étranger, si nous ne distinguons autre chose dans les vers que des lignes inégales et vaguement sonores.

Le *vers* (1) est un assemblage rythmique de mots disposés d'après des lois fixes. Deux choses constituent le vers français : la *mesure* et la *rime*. On peut le définir d'une façon plus précise. " Un composé d'un certain *nombre de syllabes*,

(1) Du latin *versus*, sillon, ligne, rangée, parce que les vers sont alignés les uns au-dessous des autres.

dont la dernière, la *rime*, doit se retrouver dans un autre vers, soit précédent, soit suivant." La rime sépare, à l'audition, les groupes de mots que nous appelons *vers* ; c'est, selon l'heureuse expression de Sainte-Beuve, "le coup de cloche," qui nous avertit de la fin du vers.

2. Le rythme et l'accent.—Le *rythme* est la symétrie des sons, la proportion qu'ils ont entre eux et leur succession régulière. Le rythme est instinctif chez l'homme : les forgerons sur leur enclume, les marins en tournant le cabestan, les agriculteurs en battant le blé, observent, sans le savoir, les lois du rythme.

La *danse* est le rythme dans le *mouvement* ; la *musique*, le rythme dans les *sons* inarticulés ; et la *poésie*, le rythme dans les sons articulés, le *langage*.

Le rythme n'a pas trait au plus ou moins de rapidité des mouvements, il ne s'occupe que de leur succession : la danse et la musique n'en connaissent que deux d'où s'engendrent tous les autres : *binaire*, à deux temps ($\frac{2}{4}$), *ternaire*, à trois temps ($\frac{3}{8}$).

Ce qui constitue le rythme dans la langue française, c'est l'*accent*, c'est-à-dire l'élévation et l'arrêt de la voix sur certaines syllabes sonores, dont l'heureuse distribution instinctivement sentie des grands poètes, quoique non formulée en lois, fait l'harmonie de leurs vers. Quand on lit :

> Le *jour* | n'est pas plus *pur* | que le *fond* | de mon *cœur*,

il est impossible de méconnaître que la voix se lève ou s'arrête un peu sur les syllabes écrites en italiques ; il existe donc un *accent rythmique* sur les 2ᵉ, 6ᵉ, 9ᵉ et 12ᵉ syllabes. Cet autre vers :

> Oui, je viens | dans son temple | adorer | l'Eternel,

est évidemment composé de quatre *pieds* de trois syllabes,—de quatre rythmes ternaires. Autres exemples :

> Mes pleurs | du sentiment lui rendirent l'usage.
>
> (RACINE, *Athalie.*)
>
> J'aime | le son du cor | le soir | au fond des bois.
>
> (VIGNY.)

Lorsqu'après la bataille | atroce et furieuse.
(COPPÉE.) (1)

Les mêmes intervalles syllabiques peuvent ainsi donner lieu à des rythmes tout différents, comme il est facile de s'en convaincre en lisant les vers suivants :

Quand pourrais-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière !
(RACINE.)

Quatre bœufs attelés, d'un pas tranquille et lent
Promenaient dans Paris le monarque indolent.
(BOILEAU.)

A plus forte raison, le rythme est-il différent lorsque les intervalles syllabiques ne sont plus les mêmes. Rien n'importe donc tant au poète que d'adopter la mesure de vers la mieux en harmonie avec les idées et les sentiments qu'il veut exprimer.

3. Division du sujet. —Boileau a énuméré les différentes règles de la versification en deux vers fameux que nous avons déjà cités :

Observez dans vos vers mesure, élision,
Repos, rime, licence et disposition.
(*Art poétique.*)

Ce distique est un prodige d'élocution concise : tout y est, et dans l'ordre logique le plus exact.

ARTICLE II

De la mesure.

1. Différentes sortes de vers.—2. Compte des syllabes et leur distinction.

1. Différentes sortes de vers.—La versification française est donc *syllabique* et *accentuée*; en cela elle diffère de celle des Grecs et des Latins, dans laquelle c'est la *quantité* (longue ou brève) des syllabes qui constitue le vers. En français, c'est leur *nombre* ; on n'y *mesure* pas les syllabes,

(1) Voir l'*Art d'écrire*, pp. 14-15.

on les *compte.* Ainsi, le mot de *mesure* désigne le nombre de *syllabes* que l'on compte dans un vers.

Il y a cependant lieu, même dans les vers français, de considérer la *quantité* des syllabes, c'est-à-dire si elles sont *longues* ou *brèves.* Un nombre égal de syllabes peut fournir des mesures fort inégales, suivant qu'il y a plus ou moins de syllabes accentuées. Comparez, par ex., les deux vers suivants:

Le sage est ménager du temps et des paroles.
(La Fontaine.)

Lacs, prés, bois, monts, ifs, pins, champs, tours, eaux, mer, tout fuit.

Voyez ce qu'on peut faire, dit M. Faguet, *sans changer le rythme,* dans des vers d'égale longueur, par la seule adresse de savoir placer ici des *i* et des *é* aigus, là des *ou* et des *o* longs. Voyez cette strophe fine et légère (A) qui peint si bien la dentelure dans le ciel d'une ville du moyen-âge ;—et celle-ci (B) ample et massive, grondante de bruits sourds :

A	B
Cette ville	Le vieux Louvre !
Aux longs cris	Large et lourd.
Qui profile	Il ne s'ouvre
Son front gris,	Qu'au grand jour,
Des toits frêles,	Emprisonne
Cent tourelles,	La couronne
Clochers grêles,	Et bourdonne
C'est Paris !	Dans sa tour. (1)

Dans le vers ancien, l'élément générateur est le *pied,* c'est-à-dire une combinaison *binaire* (- -) ou *ternaire* (- ᵕᵕ) de syllabes longues ou brèves; dans le nôtre, l'élément infime est la *syllabe :* c'est à contresens que l'on donne quelquefois à celle-ci le nom de *pied.*

Les vers Grecs et latins sont d'une grande variété, et ils se nomment d'après les combinaisons de longues et de brèves dont nous venons de parler : *hexamètre, pentamètre, trochées, ïambes. alcaïques,* etc. En français, on ne distingue que *dix sortes* de vers, d'après le nombre des syllabes : de 12 à une, en retranchant les vers de 9 et de 11 syllabes, qui engendrent des rythmes douteux.

(1) V. Hugo, *Ballades,* XII.—M. Em. Faguet, *Etudes sur le XIXe siècle.*

Pourtant on trouve dans Ronsard et dans Malherbe, des vers de 9 et 11 syllabes qui ne laissent pas d'être charmants :

L'air est plein d'une haleine de roses :
Tous les vents tiennent leurs bouches closes...

Je suis à Rodante ; je veux mourir sien...

Le vers de 13 syllabes même a été manié très plaisamment par Scarron :

Enveloppons-nous la tête dans nos serviettes,
Tambourinons de nos couteaux sur nos assiettes. (1)

1° Le vers *alexandrin* (2), appelé aussi vers *héroïque*, ou grand vers, est formé de douze syllabes, partagées en deux groupes égaux, appelés *hémistiches.* En raison de son caractère grave et majestueux, il convient à la haute poésie : à l'épopée, à la tragédie, à la comédie de caractère, aux poèmes didactiques et philosophiques. C'est dans les œuvres classées parmi ces genres qu'on en trouvera les plus beaux modèles.

2° Le *décasyllabe*, ou vers de dix syllabes, est coupé, lui aussi, en deux sections, égales ou inégales à volonté, selon que le repos est placé après la 4e ou la 5e syllabe. Il a une allure plus aisée que l'alexandrin ; il est plus doux, plus rapide, et gagne souvent en fermeté ce qu'il perd en ampleur.

Du sein des maux d'une longue diète
Passant trop tôt dans des flots de douceurs,
Bourré de sucre et brûlé de liqueurs,
Vert-Vert, tombant sur un tas de dragées,
En noirs cyprès vit ses roses changées.

(Gresset.)

L'empereur des Francs, le roi Charlemagne,
A mandé vers lui tous ses grands barons,
Pour faire la guerre aux Maures d'Espagne,
Qui sont mécréants, païens et larrons...

(Ponsard.)

Je te salue, ô Vierge tutélaire ;
Ton humble autel reconnaît-il ma voix ?
Est-ce bien là ce degré solitaire
Où, jeune encor, j'ai prié tant de fois ?

(Mme Tastu.)

(1) Nous citons de mémoire.

(2) Ce nom fut dérivé du poème d'*Alexandre*, composé au XIIe siècle, par Alexandre de Paris (autre raison) en vers de douze syllabes. Cette mesure avait été employée antérieurement, mais le nom d'*alexandrin* date du poème en question.

3° Le vers de *neuf syllabes*, avons-nous dit, est généralement considéré comme défectueux. Voici pourtant une jolie (?) strophe d'un opéra de Scribe, où cette mesure est employée ; repos marqué de trois en trois syllabes.

Oui, c'est Dieu qui t'appelle et t'éclaire !
A tes yeux a brillé sa lumière.
En tes mains il remet sa bannière.
Avec elle apparais dans nos rangs,
Et des grands cette foule si fière
Va par toi se réduire en poussière.
Car le ciel t'a choisi sur la terre
Pour frapper et punir les tyrans !

(E. Scribe, *le Prophète.*)

Celle-ci de Molière, faite de même pour être chantée, est beaucoup plus harmonieuse ; les vers ne sont coupés que d'un seul repos, après la 3e syllabe.

Quand l'hiver a glacé nos guérets,
Le printemps vient reprendre sa place,
Et ramène à nos champs leurs attraits ;
Mais, hélas ! lorsque l'âge nous glace,
Nos beaux jours ne reviennent jamais.

(Molière.)

4° L'*octosyllabe* est susceptible de noblesse et d'énergie, comme de douceur et de grâce. Il convient à l'ode, de même qu'à la poésie légère.

Ce vieillard qui d'un vol agile
Fuit sans jamais être arrêté,
Le Temps, cette image mobile
De l'immobile éternité,
A peine du sein des ténèbres
Fait éclore les faits célèbres,
Qu'il les replonge dans la nuit.
Auteur de tout ce qui doit être,
Il détruit tout ce qu'il fait naître
A mesure qu'il le produit.

(J. B. Rousseau.)

Tel un torrent fils de l'orage,
En roulant du sommet des monts,
S'il rencontre sur son passage
Un chêne, l'orgueil des vallons,
Il s'arrête, il écume, il gronde,
Il presse des plis de son onde
L'arbre vainement menacé :
Mais, debout parmi les ruines,
Le chêne aux profondes racines
Demeure, et le fleuve a passé.

(Lamartine.)

5° Le vers de *sept syllabes*, moins harmonieux que le précédent, s'emploie dans les mêmes cas.

O que tes œuvres sont belles,
Grand Dieu ! quels sont tes bienfaits !
Que ceux qui te sont fidèles
Sous ton joug trouvent d'attraits !

(J. B. Rousseau.)

Fleur charmante et solitaire,
Qui fus l'orgueil du vallon,
Tes débris jonchent la terre,
Dispersés par l'aquilon.

(Millevoye.)

Encore un hymne, ô ma lyre !
Un hymne pour le Seigneur !
Un hymne dans mon délire,
Un hymne dans mon bonheur !

(Lamartine.)

Au contraire, LaFontaine, dans *la Cigale et la Fourmi*, a donné aux vers de sept syllabes une allure légère et dansante.

6⁰ Le vers de *six syllabes* s'emploie rarement seul. Il accompagne très heureusement le vers alexandrin.

Ah ! bien loin de la voie
Où marche le pécheur,
Chemine où Dieu t'envoie !
Enfant, garde ta joie !
Lis, garde ta blancheur !

(V. Hugo.)

O temps, suspends ton vol ! et vous, heures propices,
Suspendez votre cours !
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours !

(Lamartine, *le Lac*).)

Je viens à vous, Seigneur, père auquel il faut croire,
Je vous porte, apaisé,
Les morceaux de ce cœur tout plein de votre gloire,
Que vous avez brisé.

(V. Hugo, *A Villequier*.)

7⁰ Le vers de *cinq syllabes* se prête à tous les caprices de l'inspiration poétique : tour à tour gracieux ou sévère, son extrême rapidité lui fait produire des effets parfois inattendus ; seulement il ne doit pas être longtemps employé sans mélange d'autres mesures.

Dans ces près fleuris
Qu'arrose la Seine,
Cherchez qui vous mène,
Mes chères brebis :
J'ai fait, pour vous rendre
Le destin plus doux,
Ce qu'on peut attendre
D'une amitié tendre ;
Mais son long courroux
Détruit, empoisonne
Tous mes soins pour vous,
Et vous abandonne
Aux fureurs des loups.

(Mme DESHOULIÈRES.)

L'océan se joue
Aux pieds de son Roi ;
L'aquilon secoue
Ses ailes d'effroi ;
La foudre te loue
Et combat pour toi ;
L'éclair, la tempête,
Couronnent ta tête
D'un triple rayon ;
L'aurore t'admire,
Le jour te respire,
La nuit te soupire,
Et la terre expire
D'amour à ton nom !

(LAMARTINE.)

La voyez-vous croître
La tour du vieux cloître,
Et le grand mur noir
Du royal manoir ?

(VIGNY.)

8⁰ Le vers de *quatre syllabes* forme un rythme d'une douceur mélodieuse propre aux poèmes simples et naïfs. Comme celui de cinq syllabes, sa brièveté le rend peu propre à se soutenir longtemps isolé.

Rompez vos fers,
Tribus captives ;
Troupes fugitives,
Repassez les monts et les mers.

(RACINE.)

Pasteurs loyaux,
En ces jours beaux,
Je vous convie
A jeux nouveaux...

(CRESTIN.)

O champs pleins de silence,
Où mon heureuse enfance
Avait des jours encor
Tout filés d'or !

(T. DE BANVILLE.)

On entre, on crie,
Et c'est la vie !
On baille, on sort,
Et c'est la mort.

(A. DE CHANCEL.)

9⁰ Les vers de *trois*, de *deux* et d'*une* syllabe, n'ont été employés seuls que dans des poèmes fugitifs sans importance,

véritables tours de force qui n'ont d'autre mérite que la difficulté vaincue. Mais la fable, la chanson, la romance, les admettent mélangés avec des vers de plus longue mesure.

Cher temps, plein de mélancolie,
De folie,
Dont il faut rendre à l'amitié
La moitié !

Pourquoi, sur ces flots ou s'élance
L'Espérance,
Ne voit-on que le Souvenir
Revenir ?

(MUSSET, *A. Chs Nodier.*)

Te souvient-il du lac tranquille
Qu'effleurait l'hirondelle agile ?
Du vent qui courbait le roseau
Mobile,
Et du soleil couchant sur l'eau
Si beau ?

(CHATEAUBRIAND.)

Au soleil couchant,
Toi qui vas cherchant
Fortune,
Prends garde de choir ;
La terre, le soir,
Est brune.

L'océan trompeur
Couvre de vapeur
La dune.
Vois à l'horizon
Aucune maison,
Aucune !

(V. HUGO, *la Chanson du fou*, dans *Cromwell.*)

Daigne protéger notre chasse,
Châsse
De monseigneur saint Godefroi,
Roï.

(*Odes et Ballades.*)

Fort
Belle,
Elle
Dort !

Sort
Frêle
Quelle
Mort !

Rose
Close
La

Brise
L'a
Prise.

(JULES DE RESSÉGUIER.)

Cet
Homme
Est
Comme

Son
Ombre,
Long,
Sombre ;

Car
L'art
Vide

Ou
Nous
Rîde.

(ALFRED REGGIO.)

2. Compte des syllabes et leur distinction.—Ainsi, chaque espèce de vers est constituée par un nombre fixe de syllabes (1). Il est donc d'une extrême importance de savoir *scander* les vers, c'est-à-dire compter exactement les syllabes des mots qui y figurent, ou qu'on y veut faire entrer. Ce n'est pas toujours aussi simple que le vulgaire le croit. Lorsque les mots ne renferment que des syllabes accentuées : *ver-tu*, *bon-té*, *a-ve-nir*, etc., nul embarras. La difficulté commence, lorsque plusieurs voyelles se suivent dans un mot, à savoir si elles forment *deux* syllabes ou *une* seule. Les Latins ont des syllabes *communes*, c'est-à-dire longues ou brèves à volonté : ce qui facilite le placement des mots dans le vers. Il n'en est pas ainsi en français, pour la fusion (synérèse) ou la distinction (diérèse) de certaines syllabes en une seule ou en deux (2). Les règles paraissent arbitraires ; aussi les poètes les ont-ils interprétées largement. En voici les principales :

1° *Ia*, *iai*, *ian*, *ien* (prononcé *ian*), forment presque toujours deux syllabes : *di-amant*, *je ri-ais*, *confi-ance*, *pati-ence*, etc. Excepté les mots *diable*, *diacre*, *bréviaire*, etc.

> Le pur enthousi-asme est craint des faibles âmes.
>
> (Vigny.)

> Et d'autres pi-anos l'emplissaient de quadrilles.
>
> (Coppée.)

2° *Iau* est dissyllabe : *fabli-au*, *mi-auler*.

3° *Iè*, *ié*, *ier*, *iez*, sont monosyllabes dans les noms et les adjectifs, et pour la terminaison *iez* de 2e personne du pluriel, quand ces désinences ne sont pas précédées de deux consonnes dont la seconde soit *l* ou *r* : *diète*, *fièvre*, *pitié*, *palmier*, *altier*, *poussière*, *miel*, *ciel* ; *aimiez*, *croiriez*.

Ils sont dissyllabes : *(a)* quand l'exception indiquée a lieu : *sangli-er*, *tabli-er*, *pri-ère*, *voudri-ez*, *sembli-ez* ; *(b)* à l'infinitif et à quelques temps des verbes en *ier* : *mendi-er*,

(1) La *syllabe* est le son produit par une seule émission de voix.
(2) *Diérèse*, dissociation des voyelles ; *synérèse*, réunion des voyelles en une diphtongue.

défi-er, étudi-ez, alli-é ; (c) dans les mots *pi-été, hardi-esse, matéri-el.* On compte *hier* ou *hi-er.*

> On a le *lierre* au front et la coupe à la main.
>
> (V. H.)

> *Hier* on m'a volé, moi, sur le pont de Tolède !
>
> (*Ruy-Blas.*)

4° *Ien* est ordinairement monosyllabe : *bien, chrétien, je viens, je tiens.* Il est dissyllabe dans les adjectifs d'état, de profession, de pays : *histori-en, magici-en, indi-en ;* dans *li-en.* Mais on peut compter *ancien* ou *anci-en.*

> Ma cour fut ta prison, mes faveurs tes li-ens.
>
> (Corneille, *Cinna.*)

> ...Ah ! sollicitude à mon oreille est rude :
> Il pue étrangement son anci-enneté.
>
> (Molière, *Les Femmes savantes.*)

> Comme aux matins enfuis de l'anci-enne saison.
>
> (P. Bourget.)

5° *Ieu, io,* sont ordinairement dissyllabes : *pi-eux, graci-eux, vi-olent, péri-ode.* Excepté : *Dieu, lieu, cieux, vieux, mieux,* etc.

> Lui seul à mon devoir fait cette vi-olence.
>
> (Corneille.)

> Le blâme intéri-eur, Dieu juste, est le seul blâme.
>
> (V. H.)

> Un soir, t'en souvient-il ? nous *voguions* en silence :
> On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les *cieux,*
> Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
> Les flots harmoni-eux.
>
> (Lamartine, *le Lac.*)

6° *Ion* est dissyllabe : (*a*) dans les substantifs ; (*b*) dans la terminaison de la 1re pers. du plur. des verbes en *ier : déli-ons, pri-ons ;* ajoutez *ri-ons ;* (*c*) de même : *sembli-ons, voudri-ons. Ion* est monosyllabe dans les autres cas.

L'illusi-on féconde habite dans mon sein.
(CHÉNIER, *la Jeune Captive.*)

Le li-on du Mi-di voit venir l'ours polaire.
(V. H.)

Ri-ons, chantons, dit cette troupe impie.
(RACINE.)

Nous *écoutions* chanter les astres et la mer.
(H. CAZALIS.)

7° *Oe* est dissyllabe : *po-ète, po-ésie.* Excepté : *poêle, moelle, moelleux.*

8° *Oua, ouer, ouir,* sont dissyllabes : *dénou-a, lou-ange, avou-er, éblou-ir, Lou-is.* Excepté : *fouet, fouetter, oui.*

Comme un jou-et vivant ta droite m'a saisi.
(LAMARTINE.)

Les captifs sous le *fouet* travaillaient dès l'aurore.
(V. H., *Les Burgraves.*)

9° *Ua, ué, uè, uer, ueur, ueux,* sont dissyllabes : *persu-ader, du-el, tu-er, su-eur, vertu-eux.* Excepté : *écuelle.* Remarquez cependant les exemples qui suivent.

Nous, des *duels* avec vous ! Arrière ! assassins !
(*Hermani.*)

Au fond d'un antre sauvage
Un satyre et ses enfants
Allaient manger leur potage
Et prendre l'é-cu-elle aux dents.
(LA FONTAINE.)

10° *Ui* est ordinairement monosyllabe : *lui fuir.* Excepté : *flu-ide, ru-ine, bru-ine.*

Un *bruit* assez étrange est venu jusqu'à moi...
(RACINE.)

L'herbe tremble et bru-it comme une multitude.
(V. H.)

ARTICLE III

De l'élision et de l'hiatus.

1. Qu'est-ce que l'élision ?—2. Remarques sur la règle de l'élision.—3. De l'hiatus.

1. Qu'est-ce que l'élision ?—Toute syllabe, muette ou sonore, compte dans la mesure du vers (1). Il n'y a d'exception que, 1° pour la syllabe muette à la fin d'un vers, et, 2° dans le corps d'un vers pour l'*e* muet devant un mot commençant par une voyelle ou par une *h* muette, car l'*e* muet, en ce cas, est *élidé*. L'*élision* est donc le retranchement de l'*e* muet, suivi ou nom de *s* ou de *nt*, dans les deux occurrences ci-dessus mentionnées.

Nos plus heureux succès sont mêlés de triste*sse*.

(CORNEILLE.)

Quelques crimes toujours précèdent les grands crim*es*.)

(RACINE.)

Par d'illustres efforts les grands cœurs se connais*sent*.

(CORNEILLE.)

Ne veuillez pas vous perd*re*, et vous êtes sauvé.

(Le même.)

L'argent en honnê*te* homme éri*ge* un un scélérat.

(BOILEAU.)

2. Remarques sur la règle de l'élision.— 1° L'*e* muet, dans le corps d'un vers, ne s'élide pas :

(*a*) Devant une consonne ou une *h* aspirée.

Tout annonce, à mes yeux, vo-tre haute naissance.

(VOLTAIRE.)

Le mas-que tom-be, l'hom-me reste,
Et *le* héros s'évanouit.

(J. B. ROUSSEAU.)

Byron se dressera, le poè-te héros.

(V. H.)

(1) Il n'en est pas de même dans la prononciation ; on ne doit pas y faire sentir les finales muettes.—*L'art d'écrire*, p. 14.

(*b*) S'il est suivi de *s* ou de *nt :*

> Craignez d'un vain plaisir les trompeu-ses amorces.
> (BOILEAU.)
>
> J'aime la majesté des souffran-ces humaines.
> (VIGNY.)

2° L'*e* muet précédé d'une voyelle, comme dans *vie, vue, voie*, doit être élidé.

> Je *plie* et ne romps pas.
> (LA FONTAINE.)
>
> La coupe dans mes mains s'est *brisée* encore pleine.
> (LAMARTINE.)

Les vers suivants sont mauvais :

> La *vie* n'est qu'un fardeau pour l'homme désœuvré.
> Un *impie*, de tout temps, fut un monstre odieux.

Il résulte de là que les mots terminés par un *e* muet suivi de *s* ou *nt* : *joies, envient, tu appuies*, n'ont de place qu'à la fin du vers, à la rime.

> Mais bientôt, malgré nous, leurs princes les *ralli*ent.
> Leur courage renaît, et leurs terreurs s'*oublient.*
> (CORNEILLE, *Le Cid.*)

La 3e pers. plur. du subj. des auxiliaires *avoir, être : soient, aient*, fait exception à cette règle ; de même la finale plurielle des imparfaits ; de même le mot *fuient.*

> Qu'ils *soient* comme la poudre et la paille légère
> Que le vent chasse devant lui !
> (RACINE, *Esther.*)
>
> Les mondes *fuient*, pareils à des graines vannées.
> (LECONTE DE LISLE.)
>
> Mes larmes t'implo*raient* pour mes tristes enfants.
> (VOLTAIRE.)

3° Dans le corps d'un mot, tel que *dévouement, gaieté. je prierai*, l'*e* muet s'efface dans la prononciation et dans la mesure du vers.

Je me *dévouerai* donc, s'il le faut ; mais je pense
Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi.

(La Fontaine.)

Le *dévouement* est rare en ce siècle égoïste.

* * *

3. De l'hiatus.—L'*hiatus*, d'un mot latin qui signifie *baillement*, est le contraire de l'élision : ce n'est plus la rencontre de deux voyelles qui se fusionnent, mais de deux voyelles qui se heurtent :

Gardez-vous qu'une voyelle, à courir trop hâtée,
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.

(Boileau.)

L'*hiatus* est la rencontre de toute autre voyelle que l'*e* muet avec une voyelle. Ex. :

Loi immortelle, charité ardente, tu es, le roi est mort, je serai heureux.

La conjonction *et* fait hiatus, parce que le *t* ne se prononçant pas, l'*e* muet seul est entendu. On ne peut donc pas dire : *Sage et heureux.*

L'hiatus est proscrit du vers français. Voici quelques remarques au sujet de cette règle.

1° Il n'y a point d'hiatus dans le corps des mots : *Dana-é, vi-olence, cré-a-ti-on, obé-ir,*

Il n'y en a pas non plus d'un vers à l'autre :

J'irai voir ces grands cieux dont l'hiver est ban*ni*,
Et dont plus d'un essaim me parle à son passage.

(V. H.)

2° L'*h* aspirée est une consonne et peut être précédée d'une voyelle ; ainsi on peut dire en vers *: la honte, et hors de lui.*

3° Lorsque l'*e* muet qui termine un mot s'élide, ou plutôt se fond avec la voyelle du mot suivant, il ne forme pas hiatus.

La plaintive *élégie* en longs habits de deuil...
Ou quelque longue *pluie* inondant les vallons...

(Boileau.)

4° L'hiatus est permis dans les cas où l'on veut produire quelque effet d'harmonie imitative, comme Boileau l'a fait dans la définition citée au début de ce paragraphe.

Après bien du travail le coche arrive *au haut.*
(La Fontaine.)

On ne saurait blâmer V. Hugo d'avoir écrit :

D'où es-tu, où vas-tu, d'où viens-tu à cette heure ?

5° Certaines interjections peuvent se placer plusieurs fois de suite ; de même l'*o* de *oui*, de *onze*, est aspiré, et par conséquent équivaut à une consonne.

Holà oh ! descendez que l'on ne vous le dise...
La Fontaine.)

Oui, oui, cette vertu sera récompensée.
(Racine.)

Il y a plus d'un mois que je ne vous ai vu.
(Voltaire.)

ARTICLE IV

Des repos, de la césure et de l'enjambement.

1. Définitions : repos final, césure, hémistiche.—2. Règles concernant la césure.—3. Les coupes mobiles.—4. L'enjambement : définition ; quand il est permis ; enjambement intérieur.

1. Définitions: repos final, césure, hémistiche.— On entend par *repos* certaines suspensions qu'il faut observer dans le *sens* et dans la *voix.* La fin de chaque vers, quelle que soit sa mesure, doit être marquée d'une pause, ou du moins d'un léger accent, qu'on appel *repos final.* Le repos final doit être d'autant plus sensible que le vers est plus grand ; il peut être plus faible dans les petits vers, et on le néglige tout à fait dans ceux de deux et de trois syllabes.

Les vers de dix et de douze syllabes exigent, en outre du repos final, un repos intérieur, qui les partage en deux groupes sonores : c'est la *césure.*—Dans le décasyllabe, la césure

se met à volonté, ou après la 4e, ou après la 5e syllabe. Mais comme, dans le vers alexandrin, elle est invariablement placée à la 6e syllabe, elle le coupe toujours en deux parties égales, appelées pour cela *hémistiches*.

Deux vers de Boileau donnent de la césure, à la fois, le précepte et l'exemple :

> Que toujours dans vos vers | le sens, coupant les mots,
> Suspende l'hémistiche, | en marque le repos.

> Dans la plaine blonde | et sous les allées,
> Pour mieux faire accueil | au doux messidor,
> Nous irons chasser | les choses ailées,
> Moi, la strophe, toi | le papillon d'or.
>
> (FRANÇOIS COPPÉE, *Le Reliquaire.*)

Il n'est pas nécessaire que la césure soit marquée par un signe de ponctuation, mais il faut que la suspension qu'elle exige soit autorisée par le sens.

> Je n'épargnerai rien | dans ma juste colère.
>
> (RACINE, *Andromaque.*)

2. Règles concernant la césure.—1° L'hémistiche doit tomber sur une syllabe sonore, et non sur l'*e* muet, qui est trop faible pour servir d'appui à la voix. Ainsi ce vers :

> C'est dans l'infortu*ne* qu'on connaît les amis,

est défectueux (1). Par suite l'*e* muet qui se trouve à l'hémistiche doit être élidé.

> Le sang de nos rois *crie* et n'est pas écouté.
>
> (*Athalie.*)

> Le bec de la cigo*gne* y pouvait bien passer,
> Mais le museau du si*re* était d'autre mesure.
>
> (LA FONTAINE.)

2° La césure est évidemment vicieuse lorsqu'elle tombe au milieu d'un mot :

---

(1) Il faudrait mettre : *l'adversité.*

Les ténèbres ne *pour-ront* jamais te comprendre.

Elle l'est encore, en principe, lorsqu'elle sépare des mots étroitement unis par le sens. Mais les poètes de génie ont souvent, avec bonheur, négligé ce détail.

Et le jour a trois fois | chassé la nuit obscure.
(Racine.)

Immobile, les yeux | fixes, les bras tendus...
(Millevoye.)

Vous qui pleurez, venez | à ce Dieu, car il pleure...
(V. Hugo.)

En somme, le goût et l'oreille, formés par la lecture des bons modèles, peuvent seuls apprendre à juger de la suffisance ou de l'insuffisance de la césure.

3. Les coupes mobiles.— La fixité de la césure rendrait bientôt le vers monotone : aussi les grands poètes ont-ils su introduire d'autres repos qui rompent l'uniformité de la mesure par des *coupes variées.* La déclamation, nous l'avons fait remarquer (1), doit en tenir compte, sous peine de défigurer les plus beaux modèles.

" Dans les *dix vers* suivants, par exemple, d'une si caressante mélodie, les places diverses assignées aux accents rythmiques suffisent à créer *huit cadences* différentes, quoique toutes soumises au balancement de la césure médiane :

Croyez-*moi*, chère *Esther*, ce *sceptre*, cet em*pire*,
Et ces pro*fonds* res*pects* que la ter*reur* ins*pire*,
A leur pom*peux éclat*, mêlent peu de dou*ceur*,
Et fatiguent sou*vent* leur *triste* posses*seur*.
Je ne *trouve* qu'en *vous* je ne *sais* quelle *grâce*
Qui me *charme* tou*jours* et *jamais* ne me *lasse*.
De l'ai*ma*ble ver*tu doux* et puis*sants* at*traits* !
Tout res*pire* en Es*ther* l'inno*cen*ce et la *paix*.
Du cha*grin* le plus *noir* elle é*car*te les *om*bres,
Et *fait* des jours se*reins* de mes *jours* les plus *som*bres.
(Racine, *Esther.*)

..." A présent, par contraste, lisons dans le *Sertorius*, de Corneille, une fière et virile réponse de la reine Viriathe :

(1) L'*Art d'écrire*, pp. 10-15.

Et que m'im*porte* à moi si *Ro*me souffre ou non ?
Quand j'au*rai* de ses maux effa*cé* l'infamie,
J'en obtien*drai* pour fruit le *nom* de son amie !
Je vous ver*rai*, consul, m'en appor*ter* les lois
Et m'abais*ser* moi-même au *rang* des autres rois !
Si vous m'*aimez*, Seigneur, nos *mers* et nos montagnes
Doivent bor*ner* vos vœux, ain*si* que nos Espagnes.
Nous pou*vons* nous y faire un assez *beau* destin,
Sans cher*cher* d'autre gloire au *pied* de l'Aventin.
Affranchis*sons* le Tage, et laissons *faire* au Tibre.
La liber*té* n'est rien quand tout le *mon*de est libre ;
Mais il est *beau* de l'être, et *voir* tout l'univers
Soupi*rer* sous le joug et gé*mir* dans les fers ;
Il est *beau* d'étaler cette prérogative
Aux yeux du R*hô*ne esclave et de *Ro*me captive ;
Et de *voir* envier, aux *peu*ples abattus
Ce res*pect* que le sort *garde* pour les vertus.

" Nous avons encore, ici, *neuf cadences* différentes ; et si c'est moins, en proportion, que dans le passage de Racine, c'est qu'ici le sentiment exige non plus une caresse nuancée, mais une frappe impérieuse, dont l'impression nous est communiquée, notamment par le *parallélisme* des accents d'un vers à l'autre... Lisez et relisez ces vers, *ore rotundo*, en marquant bien les inflexions... Vous y aurez appris qu'écrire un alexandrin poétique ne consiste pas à aligner une phrase quelconque de douze syllabes, fût-elle exactement coupée à la sixième et ornée, à la douzième, d'une rime sonore ; mais que toute sa beauté, tant intellectuelle que musicale, vient de l'art savant, ou, plutôt, du bonheur inspiré avec lequel sont répartis, sur les mots essentiels, non seulement les deux accents fixes, mais les deux accents mobiles. Enfin, contre ses détracteurs, vous pourrez conclure que l'alexandrin classique, malgré la fixité de la césure médiane, est déjà un instrument d'une sensibilité, d'une souplesse merveilleuses, qui suffirait encore, entre les mains de qui saurait s'en servir, à la création de chefs-d'œuvre." (1)

4. L'enjambement : définition ; quand il est permis ; enjambement intérieur.—On dit qu'il y a *enjambement*, lorsque le sens demeure suspendu à la fin d'un vers et finit dans une partie du vers suivant.—Les primitifs de la poésie française, appliqués à reproduire les formes des versifications grecque et latine, ignoraient la loi du repos final. Ronsard la soupçonnait à peine, ou du moins ne l'appréciait guère, car le recours à l'enjambement lui est habituel :

(1) M. Auguste Dorchain, *l'Art des Vers*.

Les Parques se disaient: Charles, qui doit venir
Au monde......

Le jour que je fus né, Apollon qui préside
Aux Muses, me servit en ce monde de guide......

C'est à Malherbe le premier qu'est due l'interdiction de cette licence. Boileau l'en a loué avec beaucoup de raison. "Grâce à ce sage écrivain," dit-il,

Les stances avec grâce apprirent à tomber,
Et le vers sur le vers n'osa plus *enjamber.*

En effet, rien n'est plus propre à donner aux vers une apparence de mauvaise prose, que la fréquence des enjambements (1).

Cependant, l'emploi *occasionnel* de l'enjambement ne fut jamais interdit, même du temps de Boileau. Voici des cas où il ne choque aucunement le goût, mais où encore on l'admire.

1° D'abord, les genres simples et familiers: tels que la comédie, la fable, le conte, l'épigramme, admettent plus volontiers l'enjambement. Il ajoute même alors à l'abandon et à la grâce du style.

Le trou de l'escargot se rencontre en chemin.
Je laisse à penser si le gîte
Etait sûr. Mais où mieux? Jean lapin s'y blottit.

(LA FONTAINE.)

Vous connaissez l'impétueuse ardeur
De nos Français; ce sont fous pleins d'honneur.
Ainsi qu'au bal, ils courent aux batailles.

(VOLTAIRE.)

2° Il est propre à *faire image*, et partant à produire une beauté nouvelle, ou un effet plaisant.

Là, du sommet lointain des roches buissonneuses
Je vois la chèvre pendre...

(DELILLE.)

(1) Cette remarque ne s'applique pas à la poésie de Ronsard, qui est merveilleuse en tous points.

Soudain le mont liquide élevé dans les airs
Retombe ; un noir limon bouillonne au fond des mers.

(LE MÊME.)

Elle parle, un roi tremble; et l'oracle homicide
Se tait...Un calme heureux succède à tant d'horreurs.

(RACINE.)

Mais j'aperçois venir madame la comtesse
De Pimbesche.

(Plaideurs.)

Le nom de l'illustre plaideuse semble ne pas finir comme son procès.

3° On peut encore justifier son emploi en ajoutant aux mots qui forment enjambement un développement qui complète le vers :

Ce malheureux combat ne fit qu'approfondir
L'*abîme* dont Valois voulait en vain sortir.

(VOLTAIRE.)

4° Lorsque la suspension est de telle nature que la fin du premier vers semble déborder sur le suivant :

Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,
Ma fille...

(Athalie.)

Car ces derniers soldats de la dernière guerre
Furent grands.

(V. HUGO, *Waterloo.*)

L'effacement de la césure a son point fixe, pour la reporter sur le premier mot du deuxième hémistiche, est aussi un enjambement *intérieur*, qui produit le même effet d'élargissement.

Comme par une main | *noire*, dans la nuit,
Nous nous sentimes prendre...

(V. H).

Le qualificatif *noire* prend une valeur extraordinaire par cela seul qu'il excède l'hémistiche.

ARTICLE V

De la rime.

1. Définition et importance de la rime.—2. Rimes masculines et féminines.—3. Richesse de la rime.—4. Conditions de la bonne rime ; quand elle est fausse ou insuffisante ; la banalité.—5. Fausses rimes et chevilles.

1. Définition et importance de la rime.—Le premier élément constitutif du vers est donc le nombre fixe des syllabes dans chaque espèce de vers. Le second est le retour régulier d'un même son à la fin de vers différents, c'est *la rime*, dont la fonction est de marquer avec force pour l'oreille, l'achèvement de la période rythmique constituée par le vers. " La rime consiste dans l'identité visible, l'homophonie complète de la syllabe sonore finale de deux ou de plusieurs vers." (Verest.)

Ce second élément est essentiel à la poésie française ; pour se convaincre de son importance, il suffit de lire ou d'entendre lire une dizaine de ces " vers blancs," qu'on a essayé de substituer, pour le théâtre, aux vers rimés. Rien de plus ennuyeux et de plus monotone, malgré le nombre fixe des syllabes et les coupes variées. Nous venons de voir que le rythme ne perd pas trop, après tout, de sa richesse par l'enjambement et l'atténuation de la césure ; mais aussi les poètes modernes qui ont pratiqué couramment cette licence, se sont bien aperçus qu'ils ne pouvaient se la permettre qu'en accentuant, plus que leurs devanciers, le rythme final ; et c'est pourquoi, d'instinct, ils ont rimé avec une plénitude de son inconnue des poètes classiques. En effet, plus la mesure tend à disparaître, à se dissimuler à l'intérieur du vers, plus la syllabe qui le termine doit être vibrante et sonore. " Il faut battre la mesure au terme de chaque vers avec d'autant plus d'éclat, qu'elle paraît, dans le reste des douze temps, moins distincte et moins nette. La rime riche est le prix du vers brisé." (1)

" Sainte-Beuve, dit M. Dorchain, (ouvrage cité), a chanté la rime sur un rythme cher à Ronsard et à Joachim DuBellay :

(1) Paul Stapfer, *Racine et V. Hugo*, p. 296.

Rime, qui donnes leurs sons
Aux chansons,
Rime, l'unique harmonie
Du vers, qui, sans tes accents
Frémissants,
Serait muet au génie ;

Rime, écho qui prends la voix
Du hautbois
Ou l'éclat de la trompette,
Dernier adieu d'un ami
Qu'à demi
L'autre ami de loin répète ;

Rime, tranchant aviron,
Eperon,
Qui fends la vague écumante ;
Frein d'or, aiguillon d'acier
Du coursier
A la crinière fumante ;

Col étroit par où saillit
Et jaillit
La source au ciel élancée,
Qui, brisant l'éclat vermeil
Du soleil,
Tombe en gerbe nuancée ;

Clé qui, loin de l'œil mortel,
Sur l'autel
Ouvres l'arche du miracle ;
Ou tiens le vase embaumé
Renfermé
Dans le cèdre au tabernacle ;

Ou, plutôt, fée au léger
Voltiger,
Habile, agile coursière,
Qui mènes le char des vers
Dans les airs,
Sur deux sillons de lumière...

(Les *Poésies de Joseph Delorme.*)

" Pas une de ces images qui ne soit une définition précise, une analyse subtile et profonde de quelque vertu musicale ou morale de la rime. Et le poète a voulu, par une sorte de gageure, que tant de choses fussent dites en un vers si court qu'il est presque réduit aux seuls mots qui forment la rime elle-même, dont le pouvoir est ainsi justifié de la façon la plus ingénieuse et la plus forte."

2. Rimes masculines et féminines.—La rime *masculine* est celle qui est constituée par une syllabe sonore : *bonté, vérité—fort, effort.* Elle est *féminine*, lorsque la syllabe sonore finale est suivie d'une des syllabes muettes : *e, es, ent.*

Remarques : 1° Les 3mes personnes plurielles de l'imparfait de l'indicatif, en *aient*, sont rangées parmi les mots à terminaison masculine :

Aux accents d'Amphion les pierres se mou*vaient*
Et sur les murs thébains en ordre s'éle*vaient.*

(Boileau.)

2° Le mot *soient* et les autres mots en *oient*, placés à la fin du vers, deviennent rimes féminines, de même que toutes les terminaisons en *ient* et en *ouent : voient, soient—rallient, oublient—avouent, renouent.*

Au reste, ces 3mes pers. du plur. ne pouvant rimer qu'entre elles, et amenant ainsi des rimes trop faciles et trop prévues, il convient de n'en user que rarement, à l'exemple des meilleurs poètes.

3. Richesse de la rime.—La rime est *riche*, 1° lorsqu'elle présente non seulement une consonnance, mais encore toute une articulation pareille :

Candeur, splendeur—charmille, famille—infortune, importune—lumière, rivière.

> Indomptable taureau, dragon impé*tueux*,
> Sa croupe se recourbe en replis tor*tueux*.
>
> (Racine.)

> Je ne prétends de vous aucune ré*compense* :
> Je cède les honneurs à qui Dieu les *dispense*.
>
> (Lemercier.)

2° Quand, outre l'identité de la lettre d'appui, elle présente quelque chose d'*imprévu* et de *saisissant :*

Corridor, balustres d'or—portes, tu t'emportes—hommes, nous sommes,—superbe, gerbe.

3° Enfin pour être vraiment riche, la rime doit être *suggestive*, et frapper vivement soit l'oreille, soit l'esprit, soit l'imagination. " Dans tout vers bien fait, la rime est un mot de valeur, significatif par le *son* qui se fait entendre comme par l'*idée* qu'il exprime." (1)

4. Conditions de la bonne rime; quand elle est fausse ou insuffisante; la banalité.—Le principe d'où découlent toutes les conditions de la bonne rime, c'est que celle-ci est essentiellement faite pour l'oreille. Donc la rime exige des sons semblables, mais non pas nécessairement les mêmes lettres. Ainsi les rimes suivantes sont régulières, malgré la divergence des terminaisons :

Talent, penchant—mort, bord—troupeaux, repos—enfant, triomphant—gazon, saison—laisser, tracer—charmant, tourment...
Mystère, solitaire—déjà, partagea—consumé, allumai—prodige, dis-je—courts, discours—beautés, méritez...

(1) P. Stapfer, *ouvr. cité*.

Voici les cas les plus caractérisés où la rime est *insuffisante*, ou, du moins, pauvre, faible.

1⁰ Lorsque, précisément, en dépit de la conformité d'orthographe, la prononciation n'est pas la même.

Altiers, fiers—tous! nous—Aimer, mer—français, forcés—pôle, parole—trône, couronne—grâce, place—famille, mille.

2⁰ Lorsqu'on fait rimer un singulier avec un pluriel :

Jour ne rime point avec *atours*, ni *port* avec *transports*, ni *jeu* avec *feux*, ni *voix* avec *exploit*.

A moins que les mots ne soient terminés par la même consonne ou une consonne équivalente : telles sont *s*, *x*, *z*.

Le secours, *les* jours—célestes, tu détestes—nous, genoux—roseaux, flots—courroux, loups.

3⁰ Quand les dernières lettres des mots sont disparates :

Roi, doigt—blanc, rang—essor, transport—trépas, état—instant, étang, etc.

Mais, pour la raison donnée ci-dessus, ces mots et d'autres semblables peuvent rimer ensemble au pluriel : *trépas*, *états*, etc.

4⁰ Quand la rime se borne à une seule lettre, excepté lorsqu'il s'agit de monosyllabes : *lu*, *vu*.

Ainsi *bonté* ne rime pas avec *amitié*, non plus que *pari* avec *défi*—*ennui*, *ennemi*—*donna*, *aima*—ami, ici.

Excepté encore lorsque la voyelle finale accentuée est précédée d'une autre voyelle.

> Cessez de vous troubler, vous n'êtes point *trahi*:
> Quand vous commanderez, vous serez *obéi*.
>
> (RACINE, *Iphigénie*.)

> Depuis que, sur ces bords, les dieux ont *envoyé*
> La fille de Minos et de *Pasiphaé*.
>
> (RACINE, *Phèdre*.)

5⁰ Lorsque le mot simple rime avec son composé :

Jours, toujours—heureux, malheureux—ami, ennemi.

A moins toutefois que le mot oomposé n'ait qu'un rapport très éloigné avec le mot simple, ou que l'usage ait donné à l'un et à l'autre des sens différents.

Garder, regarder—abattre, combattre—lustre, illustre.

Mais le défaut capital de ces rimes est surtout leur *banalité.* On les voit venir, inévitables, douze syllabes à l'avance.

Celui dont l'imagination n'est pas assez féconde, ni le vocabulaire assez abondant, pour trouver, a point nommé, la rime neuve, rare, inattendue, doit renoncer à la poésie. Il n'a pas la vocation ;

Il se tue à rimer, que n'écrit-il en prose ?

" Si les vers pseudo-classiques endorment, dit le P. DeLaporte, c'est que le thème en est vulgaire et que la langue en est plate ; mais c'est aussi que toutes les rimes en sont connues d'avance. On est sûr que le substantif viendra suivi d'un substantif, l'adverbe d'un adverbe, et le pâle adjectif d'un adjectif pâle."

5. Fausses rimes et chevilles.—On appelle *fausse rime* celle qui présente une consonnance soit entre l'hémistiche et la finale d'un même vers, soit entre le premier hémistiche des vers qui riment ensemble, soit encore dans le même hémistiche. Exemples :

Et déjà vous croyez, dans vos rimes obscures,
Aux Saumaises fu*turs* préparer des tor*tures*.

(BOILEAU.)

J'eus un frère, sei*gneur*, illustre et généreux,
Digne par sa val*eur* du sort le plus heureux.

(CRÉBILLON.)

Bientôt vous la verrez, prodiguant les miracles,
Du des*tin* des La*tins* prononcer les oracles.

(BOILEAU.)

On voit combien ces consonnances sont désagréables et fatigantes pour l'oreille.

La *cheville* est bien connue de ceux qui ont pratiqué l'exercice des vers latins. C'est, dans le vers, toute expression—synonyme, périphrase ou épithète oiseuse—qui ne sert de rien à la pensée, et qui n'est mise là que pour la mesure ou pour la rime.

A travers deux rochers, où la mer mugissante
Vient briser en courroux son onde blanchissante...

Voltaire aurait aussi bien pu intervertir ces épithètes et dire :

A travers deux rochers, où la mer blanchissante
Vient briser en courroux son onde mugissante,

ou *gémissante*, ou *rugissante*... Ce dont on était bien certain, c'est qu'il rimerait en adjectifs et, très probablement, en adjectifs de même famille, comme ceux-là, qui sont, en quelque sorte, des participes présents féminisés.

C'est Musset qui a dit :

Le dernier des humains est celui qui cheville.

ARTICLE VI

Des licences poétiques.

1. Définition ; licences de mots.—2. Licences orthographiques.—3. Licences de grammaire.—4. Licences de construction,—5. Du style marotique.—6. Licences rythmiques et licences phonétiques : enjambement et assonnance.

1. Définition ; licences de mots.—On entend par *licences poétiques* certaines irrégularités de langage ou d'orthographe qui sont permises au poète en faveur de la mesure, de la rime, de l'harmonie ou de l'élégance.—De là plusieurs espèces de licences, dont la première concerne le *choix des mots*. Il y a, en effet, un certain nombre de termes plus spécialement affectés à la poésie. Les versificateurs avaient même autrefois tout un lexique parallèle et qu'ils substituaient invariablement au vocabulaire moins noble de la prose courante.

C'était, par exemple, *antique* pour *ancien*, *coursier* pour *cheval*, *courroux* pour *colère*, *glaive*, *acier* pour *épée*, *hyménée* pour *mariage*, *nautonnier* pour *matelot*, *aquilon* pour *vent violent*, *lambris* pour *plafond*, *repentance* pour *repentir*, *souvenance* pour *souvenir*, *penser* (masc.) pour une *pensée*, etc.

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.
(Chénier.)

" Cependant ces expressions sont aujourd'hui bien discréditées ; et, sans renoncer à les employer à propos, nos grands poètes ont su donner à la poésie plus de vérité et de fraîcheur en se servant habituellement des mots les plus simples, qu'une délicatesse superbe avait rejetés." (1)

2. Licences orthographiques.—Il y a plusieurs altérations orthographiques admises dans les vers, entre autres la suppression ou l'addition de certaines lettres. Mais ces licences doivent être rares, et même il faut s'en abstenir dans le style élevé. En voici des exemples :

Ce discours te surprend, docteur, je l'aper*çoi ;*
L'homme, de la nature est le chef et le *roi.*

(Boileau.)

Hélas ! si vous saviez comme il était ra*vi !*
Comme il perdit son mal sitôt que je le *vi !*

(Molière.)

Pour favoriser l'élision, on peut supprimer l'*s* dans Apelles, Athènes, Londres, etc. :

Vous régnez, *Londre* est libre et vos lois florissantes.

(*Henriade.*)

De même, on écrit à volonté, *remord, encor, pié, clé,* etc. ; *grâces à, naguères, jusques à, sais-je pas, avecque, dedans, dessus, alentour de, alors que,* etc.

Encor si, pour rimer dans sa verve indiscrète,
Ma muse au moins souffrait une froide épithète...

(Boileau.)

Sion, *jusques* au ciel élevée autrefois,
Jusqu'aux enfers maintenant abaissée...

(Racine.)

Sais-je pas que Taxile est une âme incertaine ?

(le même.)

Et je suis insensible *alors qu*'il faut trembler.

(Corneille.)

---

(1) F. Deltour, *Princ. de Comp. et de Style.*—Voir aussi l'*Art d'écrire*, p. 123.

3. Licences de grammaire.—Ce sont certaines dérogations aux règles de la syntaxe grammaticale, comme l'emploi de *au* pour *dans le ; de* pour *avec* ou *par ; de qui* pour *dont ; où* pour *à qui, auquel ; en* pour *dans*, etc.

Ces tournures, que l'on ne doit se permettre que rarement en poésie, seraient de véritables fautes en prose.

Rome entière noyée *au* sang de ses enfants. (CORNEILLE.)

Est-ce trop l'acheter que *d'*une triste vie ? (ID.)

Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux,
De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous. (ID.)

Je renonce à l'empire *où* j'étais destiné. (RACINE.)

C'est là l'unique étude *où* je veux m'attacher. (BOILEAU.)

4. Licences de construction.—Elles consistent dans certaines tournures propres à la poésie, dont les plus fréquentes sont l'*ellipse* et surtout l'*inversion*. L'inversion est essentielle à la poésie ; c'est cette licence que Boileau ordonne d'*observer*. " L'inversion bien employée, dit LaHarpe, est d'autant plus nécessaire qu'en général elle est le seul trait qui différencie le vers de la prose, et qu'en général elle soutient la phrase poétique et lui donne une marche plus ferme et plus noble."

Craignez *d'un vain plaisir* les trompeuses amorces.
(BOILEAU.)

Malherbe *d'un héros* peut chanter les exploits.
(LE MÊME.)

Jamais *de la nature* il ne faut s'écarter.
(LE MÊME.)

Modeste est ma couleur, *modeste* est mon séjour.
(DESMAREST.)

Le Ciel vous y voulut l'*un et l'autre* amener :
Vous pour porter des fers, elle pour en donner.
(RACINE.)

Mais il est de ces inversions qui sont vicieuses, comme :

> Et si quelque bonheur *nos armes* accompagne...
> Je n'ai pu *de mon fils* consentir à la mort...
> *Pour de ce* grand dessein assurer le succès...
> Ses soupirs se font vents qui *les chênes* combattent...
> Si de cette maison *approcher* l'on vous voit...
> Après avoir vaincu *de Ferdinand* l'armée...

5. Du style marotique.—Le fameux poète Marot (1), contemporain de François I[er], usait largement des licences poétiques indiquées jusqu'ici, et il en prenait d'autres encore, que le langage du temps admettait plus facilement. Ces licences donnent à son style une grâce et un air de naïveté qu'on imite encore de nos jours dans les sujets légers et badins, comme le conte, la fable et l'épître familière. Le style imité de Marot a reçu le nom de *marotique.*

Dans ce style : 1° on supprime fréquemment l'article et les pronoms personnels ; 2° on affecte d'employer des expressions vieillies, comme *giron*, *oncques*, *lors*, *jà*, etc., pour *sein*, *jamais*, *alors*, *déjà*, etc. ; 3° on fait des inversions du sujet, de l'attribut et du régime, qui ne seraient pas tolérées dans la poésie ordinaire. Exemple :

> *En son giron* jadis me nourrissait
> *Douce fortune*, et tant me *chérissait*
> Qu'à plein souhait me *faisait délivrance*
> Des hauts honneurs et grands trésors de France...
>
> (Marot.)

6. Licences rythmiques et licences phonétiques : enjambement et assonnance.—L'enjambement du repos final et surtout de la césure médiane, est une licence rythmique, pratiquée couramment de nos jours. Un poète curieux à étudier à cet égard, c'est M. Edm. Rostand, l'auteur de *Cyrano*, de *l'Aiglon* et de *Chantecler*. Lui-même, croyons-nous, a dit de ses vers qu'il les préférait " invertébrés ".

Voici maintenant un échantillon de poésie " symbolique ", sans mesure ni coupe définies, presque sans rimes, dans le sens classique du mot,—et cependant d'un charme subtil et d'une mélancolie profonde :

---

(1) J. Chantrel, *Cours de Litt.*, *La Poétique.*

LES CLOCHES

Souviens-toi des matins où chantaient les clochers,
Et des longs soirs d'octobre assoupis de langueur
Où le vent qui fait les feuilles se détacher
Avec des bruits pareils au battement d'un cœur,
Soudain apporte en le silence un chant de cloches...
Souviens-toi de ces jours si lointains et si proches
Où l'espoir te berçait de mystérieux chants,
Quand s'épandaient, comme des larmes retenues,
Les voix des cloches claires ou sombres comme les nues
Qui versent le soleil et l'ombre sur les champs...

Souviens-toi, souviens-toi des matins de dimanche
Où ton âme était grave et fière et toute blanche...

Les clochers bourdonnaient comme un essaim d'abeilles,
Et les cloches comme une plainte qui s'éveille
Et s'endort et renaît plus forte, sursautaient,
Et se lamentaient doucement, et sanglotaient...
Et leurs voix sur les vents passaient comme de grandes ondes

Qui noyaient les forêts profondes
Et caressaient les plus secrètes fleurs,
Et comme des flots chargés de sanglots allaient se briser
Par les hameaux en joie et les champs apaisés
Aux grèves murmurantes de tous les cœurs...
Ces jours si lointains et si proches,
Ces jours qu'ont évoqués les cloches
Du fond du passé sombre où s'endorment les jours,
Ces jours si lointains et si proches
Ont-ils fui pour toujours ?

O passé ! Souvenir doux-amer ! ô regret !
Reviendrez-vous, matins des divines tristesses ?
Le chant a-t-il menti des cloches prophétesses ?
L'espoir qui me parlait en leur voix fut-il vrai ?

Ou bien, comme ce soir en écoutant les cloches
Dois-je pleurer toujours,
En écoutant chanter, longs sanglots, doux reproches,
Au fond des soirs, du fond des jours,
Les cloches incertaines,
Les cloches
Lointaines...

(FERNAND GREGH.)

L'auteur a, depuis, renoncé à ces formes indécises.

Enfin, M. Louis Mercier (1), un des plus grands poètes d'aujourd'hui, sinon le plus grand, remplace à son gré, avec beaucoup d'indépendance, la rime par l'*assonance*. Chose curieuse, il faut être averti pour s'apercevoir que les règles sont enfreintes sans plus de façon.

LE DIMANCHE DES BŒUFS

Dimanche, les bœufs sont au pré,
Ayant, comme les hommes mêmes,
Six longs jours rudement ouvré,
Ils se reposent le septième.

C'est un après-midi de juin,
Vers le temps de la Pantecôte ;
Les grillons chantent dans les foins.
Des fleurs embaument l'herbe haute.

Le soleil règne aux champs déserts,
La terre heureuse le respire ;
On entend au plus haut des airs
D'invisibles essaims bruire.

Les routes comme les maisons
Se taisent à plus de vingt lieues :
Au loin, chargés de frondaisons,
Des arbres font des ombres bleues.

Or, à l'abri du gros pommier,
Qui devant la grange se dresse,
Les bœufs las et rassasiés
Se sont couchés dans l'herbe épaisse.

Ils ruminent. Sur leurs grands corps,
Le soleil, trouant les ramures,
Pose de larges taches d'or ;
Et, malgré des mouches obscures,

Qui tourbillonnent autour d'eux,
Tranquilles sous la paix des branches,
Ils écoutent dans l'air pieux,
Sonner les cloches du dimanche.

(LOUIS MERCIER.)

(1) *Voix de la Terre et voix du Temps, Le Poème de la Maison.*

ARTICLE VII

De la disposition des rimes et des vers.

1. Disposition des rimes ; alternance ; rimes suivies, croisées, embrassées, redoublées, mêlées.—2. Disposition des vers : régulière ou irrégulière.—3. La strophe ou stance : règles générales.—4. Couplet et refrain.—5. Poème à forme fixe.

1. Disposition des rimes ; alternance ; rimes suivies, croisées, embrassées, redoublées, mêlées.—Un principe général et sans exception, c'est qu'il faut entremêler les rimes masculines et les rimes féminines, de manière que deux vers masculins ou féminins qui ne rimeraient pas ensemble ne se trouvent jamais à la suite l'un de l'autre. C'est la règle dite de l'*alternance des rimes.* (1)

Les vers masculins sans mélange, dit Marmontel, auraient une marche brusque et heurtée ; les vers féminins sans mélange auraient de la douceur et de la mollesse. Au moyen du retour alternatif ou périodique de ces deux espèces de vers, la dureté de l'un et la mollesse de l'autre se corrigent mutuellement.

Cependant, Ronsard et son école de même que Malherbe et ses disciples, qui sont les vrais législateurs de cette règle, ne se croyaient obligés de s'y soumettre, que dans les vers suivis, mais non pas toujours d'une *strophe à l'autre* dans un poème divisé, par exemple, en quatrains ou en huitains.

" Ils estimaient, sans doute, dit M. Aug. Dorchain, que la strophe est un organisme complet, qui se suffit à lui-même, et qui est séparé de la strophe suivante par un arrêt assez long pour que la sonorité du vers final en soit effacée quand recommence l'autre strophe."

Les poètes du XVI[e] siècle ne s'interdisaient pas non plus cette faculté :

> Je te bénis Père Céleste,
> Père de mon divin Sauveur,
> Qui rends en tout lieu ta faveur
> Pour tes enfants si *manifeste.*

(1) Règle rigoureuse à tel point que les auteurs l'observent, d'un acte à l'autre, dans une pièce dramatique, et d'une poésie à l'autre, dans un recueil.

J'en suis le plus pauvre et le *moindre*,
Et tu daignes t'en souvenir ;
Combien donc te dois-je bénir !
Et combien de grâces y *joindre !*

O père des *miséricordes*,
O Dieu des consolations,
Reçois nos bénédictions
Pour les biens que tu nous accordes...

(CORNEILLE, *Traduct. de l'Im. de J.-C.*)

Les romantiques ont toujours respecté la loi de l'alternance des rimes ; au contraire, les symbolistes et les néo-parnassiens se sont fait un jeu de la méconnaître :

Ecoutez la chanson bien douce
Qui ne pleure que pour vous plaire.
Elle est discrète, elle est légère :
Un frisson d'eau sur de la mousse !...

Elle dit, la voix reconnue,
Que la bonté, c'est notre vie,
Que de la haine et de l'envie
Rien ne reste, la mort venue...

(VERLAINE, *Sagesse.*)

Voici quelques strophes des *Deux Ménétriers*, une sorte de danse macabre, de Jean Richepin ; toute la pièce est en rimes masculines :

Sur deux noirs chevaux sans mors.
Sans selle et sans étriers,
Dans le royaume des morts
Vont deux blancs ménétriers.

Ils vont d'un galop d'enfer
Tout en raclant leurs crincrins,
Avec des archets de fer
Ayant des cheveux pour crins.

Au galop des lourds sabots,
Au rire des violons,
Les morts sortent des tombeaux :
" Dansons et cabriolons ! "

Et les trépassés joyeux
Suivent, par bonds essoufflants,
Avec une flamme aux yeux
Rouge dans leurs crânes blancs...

" Mais, ajoute M. Dorchain, il ne faudrait pas abuser de ces rimes d'un seul genre : ce qui, employé avec discrétion, nous apparaît comme une recherche d'art, deviendrait vite un procédé puéril. Tenons-nous en donc, en principe, à l'usage alterné, même entre une strophe et une autre, des rimes féminines et masculines, qui admettent toutes sortes de combinaisons ", dont voici les principales :

1° Les rimes *suivies*, appelées aussi rimes *plates*, sont celles qui se succèdent par *couples* de deux, alternativement féminines et masculines. Les rimes suivies donnent aux vers une allure plus solennelle, plus appropriée aux grands genres : tragédie, comédie, épopée, récits épiques, etc.

2° Les rimes *croisées* présentent alternativement un vers masculin et un vers féminin, ou réciproquement :

Fortune, dont la main couronne
Les forfaits les plus inouïs,
Du faux éclat qui t'environne
Serons-nous toujours éblouis ?

(J.-B. Rousseau.)

Par l'ennui chassé de ma chambre,
J'errais le long du boulevard ;
Il faisait un temps de décembre,
Vent froid, fine pluie et brouillard.

(Th. Gautier, *Les vieux de la vieille.*)

LE SOLDAT DE MARATHON

Ce n'était qu'un soldat obscur entre dix mille.
Quand on eut la victoire, il voulut le premier
En porter la nouvelle à sa lointaine ville,
Et partit, fier coureur agitant un laurier.

Epuisé par sa course effrayante et sans trêve,
Il mourut, dès qu'il fut au terme du chemin.
Heureux qui peut de même, ayant atteint son rêve,
Mourir la flamme au cœur et la palme à la main !

(Armand Renaud.)

3° Dans les rimes *embrassées*, deux vers féminins sont enclavés dans deux vers masculins, ou réciproquement :

Son nom ne périra jamais.
Le jour annonce au jour sa gloire et sa puissance :
Tout l'univers est plein de sa magnificence,
Chantons, publions ses bienfaits.

(RACINE.)

O Père qu'adore mon père,
Toi qu'on ne nomme qu'à genoux,
Toi dont le nom terrible et doux
Fait courber le front de ma mère.

(LAMARTINE.)

Les rimes embrassées conviennent aux strophes vibrantes ou tristes ; aux récits alertes, enthousiastes, gracieux.

4° Les rimes *redoublées*, sont celles qui se répètent plus de deux fois de suite. On emploie ces rimes pour donner plus de rapidité au style ou plus de force à l'expression des sentiments ; encore n'est-il bon de ne redoubler ainsi que des rimes féminines.

L'avenir ! l'avenir ! *mystère !*
Toutes les choses de la *terre*,
Gloire, fortune *militaire*,
Couronne éclatante des rois,
Victoire aux ailes *embrasées*,
Ambitions *réalisées*,
Ne sont jamais sur nous *posées*
Que comme l'oiseau sur nos toits.

(V. HUGO, *Napoléon II.*)

Oh ! que ne suis-je un de ces hommes
Qui, géants d'un siècle effacé,
Jusque dans le siècle où nous sommes
Règnent du fond de leur passé !
Que ne suis-je, prince ou *poète*,
De ces mortels à haute *tête*,
D'un monde à la fois base *et faîte*,
Que leur temps ne peut contenir,
Qui, dans le calme ou dans l'*orage*,
Qu'on les adore ou qu'on *les outrage*,
Devançant le pas de leur *âge*,
Marchent un pied dans l'avenir !

(LE MÊME, *Les Feuilles d'automne.*)

Admirez cette *Aurore* du décadent Francis Vielé-Griffin :

Claire et pâle, l'aube éclose
Aux plis des collines luit et pose
Son frêle baiser de chose en chose
—Claire et pâle de chose en chose—
L'aube est pâle comme une qui n'ose ;

Alors on a dit : Le jour a peur
Qu'il envoie une telle avant-courrière ;
Il hésite et s'attarde en arrière ;
Car on ne sait ni qui vit ni qui meurt ;
Le jour a peur...

Il va sans dire qu'on doit éviter l'identité des consonnances entre les rimes masculines et féminines qui se suivent ; *les airs, couverts—tonnerre, terre :*

Avant que tous les Grecs vous parlent par ma *voix*,
Souffrez que j'ose ici me flatter de leur *choix*,
Et qu'à vos yeux, Seigneur, je montre quelque *joie*,
De voir le fils d'Achille et le vainqueur de *Troie*.

(RACINE.)

Aux rimes redoublées se rattachent les vers *monorimes :*

Nous fûmes donc au château d'If ;
C'est un lieu peu récréatif,
Défendu par le fer oisif
De plus d'un soldat maladif,
Qui, de guerrier jadis actif,
Est devenu garde passif...

(LEFRANC DE POMPIGNAN.)

5° Enfin, les rimes *mêlées* sont celles qui peuvent être tour à tour, dans la même pièce, au gré du poète : *croisées, plates, embrassées, redoublées,* pourvu que la loi de l'alternance soit observée toujours, c'est-à-dire qu'un vers masculin ou féminin ne soit jamais suivi d'un vers du même genre, à moins qu'il ne rime avec lui. Telle est la facture de la plupart des fables de LaFontaine.

2. Disposition des vers : régulière ou irrégulière.—La disposition des vers est *régulière, uniforme* ou

irrégulière. Elle est *régulière*, quand elle suit un ordre déterminé et symétrique : vers de même mesure, c'est-à-dire comptant chacun le même nombre de syllabes, avec rimes plates ou croisées, comme dans la tragédie, par exemple ; ou encore, combinaison de deux mètres différents, maintenue dans tout le morceau : tels les *Iambes* d'Auguste Barbier.

La disposition est dite *irrégulière*, lorsque les vers sont de différentes mesures, et que l'arrangement des rimes varie constamment. On dit alors que la pièce est écrite en *vers libres*. C'est en vers libres que Racine a composé les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, et que LaFontaine a écrit toutes ses fables, à l'exception de onze, entre autres, *le Coq et la Perle*, *le Rat de ville et le Rat des champs*.

C'est le goût, ou plutôt une sorte d'instinct génial plus sûr que tout calcul, qui guide le poète dans le mélange, comme dans le choix des mesures et des rimes.

" Les vers qui s'entremêlent avec le plus de grâce et d'harmonie, dit Marmontel, sont les vers de 12 syll. et de 8, et ceux de 12 et de 6. La cadence des vers de 7 syll. brise celles des vers de 8, et n'est point analogue à l'harmonie des vers de douze ; les vers de 7 syll. ont une marche sautillante qui leur est propre, et ils veulent être isolés. Les vers de 6 syll. se mêlent quelquefois aux vers de douze, mais en laissant une mesure vide, ce qui est pénible à l'oreille. Le vers de six syllabes ne s'allie pas non plus volontiers avec celui de huit."—Mais on ne peut formuler à ce sujet de règles absolues ; l'*oreille*, la délicatesse du goût, *le mouvement de la pensée*, l'*effet à produire* (effet d'image ou d'harmonie) sont des guides plus sûrs que toutes les formules :

Dieu descend et revient habiter parmi nous.
Terre, frémis d'allégresse et de crainte,
Et vous, sous sa majesté sainte,
Cieux, abaissez-vous.

(Racine.)

3. La strophe ou stance; règles générales. — La *strophe* ou *stance* est un groupe de vers, assujettis, par la mesure et le mélange des rimes, à une combinaison qui s'observe dans tout le morceau, et formant une période rythmique qui développe complètement une idée.—Plus brièvement, c'est une *période rythmique*, composée d'un nombre

fixe de vers offrant toujours la même disposition de rimes et de mètres. Nous en avons donné précédemment des exemples.

L'arrangement en strophes peut se faire de trois manières : 1° La même combinaison rythmique se poursuit du commencement à la fin de la pièce : André Chénier, dans *la Jeune Captive*, Lamartine, dans *Bonaparte ;* 2° Ou bien deux strophes différentes se suivent alternativement : Victor Hugo, *Pour les pauvres ;* 3° Le même V. Hugo, dont l'œuvre lyrique fournit le plus merveilleux répertoire de rythmes de toutes sortes,—partage souvent ses odes en plusieurs parties ; pour chacune de celles-ci, il adopte des strophes d'espèces différentes, afin que le mouvement rythmique réponde d'une manière plus parfaite au mouvement des idées et des sentiments : *Napoléon II*, *Les deux îles.*

Le nombre de vers dont les stances et les strophes se composent, fait désigner celles-ci sous les noms de *tercets* (strophes ternaires), *quatrains, sixains, huitains, dizains.* Aux groupements indiqués par ces cinq termes, il faut ajouter la strophe de deux vers (le *distique)*, et celle de *douze*, qui sont possibles ; mais il est difficile de pousser une période rythmique au-delà de cette dernière étendue, la mémoire ne pouvant en retenir pleinement le dessin.

Quoique les stances soient susceptibles des combinaisons les plus variées,—les formes de strophes sont innombrables—on doit cependant tenir compte des *règles* suivantes :

1° Chaque stance doit avoir un sens complet ou, si le sens est suspendu, il faut qu'il soit assez complet pour motiver un repos. Mais, ici encore, rien d'absolu :

La liberté de ne plus boucler le sens avec le dernier vers de la strophe, d'enchaîner, au contraire, très étroitement les strophes les unes aux autres, a été, pour Lamartine et Hugo, le moyen d'une puissante exaltation de l'essor lyrique. Lisez, par exemple, ce chef-d'œuvre des *Recueillements* de Lamartine, la *Cloche du Village ;* vous y trouverez une période qui s'élève, avec des battements d'ailes de plus en plus larges, pendant sept strophes de six vers, plane durant la huitième et la neuvième, pour ne s'arrêter, comme un aigle qui se pose, que sur la dixième.

Et V. Hugo, a su quelquefois, non plus se contenter, comme Cor-

neille (œuvre lyrique), d'employer des strophes de plusieurs rythmes dans une même ode, mais relier entre elles ces strophes diverses pour tirer à la fois de leur enchaînement et de leur diversité, des beautés extraordinaires. (*Napoléon II*, *Les deux îles.*)

2° Si la stance finit par une rime masculine, celle qui la suit doit commencer par une rime féminine, et réciproquement. La raison de cette loi a été indiquée plus haut.

3° On doit éviter de faire paraître les mêmes rimes dans deux stances consécutives, ou seulement rapprochées.

4° La stance a nécessairement les rimes croisées ; avec des rimes plates, elle serait monotone.

4. Couplet et refrain.—Dans la chanson et la romance, la strophe prend le nom de *couplet*. Les couplets se terminent le plus souvent par un *refrain*, c'est-à-dire par un ou plusieurs vers, que l'on répète, soit invariablement, soit en le modifiant un peu. (1)

Il y a, dit Chantrel, une remarque importante à retenir pour le cas où les stances, strophes ou couplets, doivent être chantées sur le même air : c'est qu'il faut avoir soin de *placer les syllabes accentuées dans le même ordre.* Sans cette attention, la mesure musicale qui convient au premier couplet ne convient pas aux autres, et produit des effets cacophoniques fort désagréables.

5. Poèmes à forme fixe.—Voici comment Vauquelin de la Fresnaye (1535-1606) raconte, au 1er livre de son *Art poétique*, l'origine de la poésie française :

Des troubadours
Fust la *rime* trouvée en chantant leurs amours ;
Et quand leurs vers rimés ils mirent en estime,
Ils *sonnaient*, ils *chantaient*, ils *ballaient* sous leur rime.
Du son se fist *sonnet*, du chant se fist *chanson*
Et du bal la *ballade*, en diverse façon :
Ces trouvères allaient, par toutes les provinces,
Sonner, chanter, danser leurs rimes chez les princes.

On donne le nom de *poèmes à forme fixe* à de petites pièces, où le nombre des vers, le croisement des rimes,

(1) Voir le premier "chansonnier" venu, ou même un recueil de cantiques.

l'ordre général ne varient pas au gré du poète, mais où tout est fixé par des règles *traditionnelles.*— Il appartient à l'histoire littéraire de faire connaître l'origine et les développements de ces " traditions " : nous ne nous occupons ici que de la technique.—Les principaux poèmes à forme fixe sont le *sonnet*, la *ballade*, le *rondeau* et le *triolet.*

1° *Le sonnet.* De tous les poèmes à forme fixe inventés par les troubadours du XIIIe siècle, le *sonnet* est le plus en honneur aujourd'hui. Boileau en a décrit la facture en ces termes : " Apollon," dit-il,

> Voulut qu'en *deux quatrains* de mesure pareille
> La rime avec *deux sons* frappât *huit fois* l'oreille ;
> Et qu'ensuite *six vers* artistement rangés
> Fussent *en deux tercets* par le sens partagés, etc.
>
> (*Art poét.*, II.)

Le *sonnet* se compose donc de quatorze vers égaux, formant quatre stances, dont les deux premières sont des quatrains à rimes embrassées, et les deux dernières des tercets. Les deux quatrains ne doivent rouler que sur deux, et les tercets sur trois rimes différentes ; au surplus, le premier tercet commence par deux rimes semblables, en sorte que le troisième vers rime avec le dernier du sonnet.—C'est long à dire, mais très facile à comprendre lorsqu'on a un modèle sous les yeux.

LE VENT.

> Quand la nuit sombre étend ses voiles sur la plaine,
> J'aime à prêter l'oreille au murmure du vent,
> Souffle mystérieux qui, tantôt s'élevant,
> Gronde, éclate, et tantôt comme un soupir se traine.
>
> Quelquefois il est doux comme un chant de Sirène,
> Comme une voix plaintive il gémit plus souvent.
> On croirait, à l'entendre, ouïr une âme en peine
> Pleurant sous les arceaux brisés d'un vieux couvent.
>
> D'où vient-il ? on ne sait. Où va-t-il ? on l'ignore.
> Il court du nord au sud, du couchant à l'aurore ;
> Il soufflera demain s'il se tait aujourd'hui.

Comme le temps, il passe emportant toute chose,
L'orgueil du chêne altier, le parfum de la rose,
Et jusqu'à ces accents où je parle de lui.

(A. De Ségur.)

Le sonnet peut s'écrire en vers de *douze*, de *dix et de huit* syllabes; réduit à une mesure plus brève, il n'offrirait pas l'espace suffisant à une pensée valant la peine (1). Le grand art dans ce court poème, est d'amener artistement le *trait final.* " Le sonnet, dit M. Dorchain, a, par sa progression, sa marche vers le trait final, quelque chose d'une œuvre dramatique. Les deux quatrains en seraient l'exposition, le premier tercet le nœud, le dernier le dénouement." (2)

2° *La ballade.* On connaît cette scène des *Femmes Savantes* (Acte III) : Molière fait dire à Trissotin :

La ballade, à mon goût, est une chose fade,
Ce n'est plus de mode, elle sent son vieux temps.

Et Vadius de répondre :

La ballade pourtant charme beaucoup de gens.

Inventée par les troubadours provençaux du XIIe siècle, ainsi nommée parce qu'alors elle était *ballée*, c'est-à-dire dansée, la *ballade* fut très cultivée, dans les deux siècles suivants ; Charles d'Orléans et François Villon, entre autres, lui donnèrent le tour le plus naif et le plus gracieux. Abandonnée au XVIIe siècle, comme " une chose fade, " inconnue au XVIIIe, elle est ressuscitée de nos jours sous une forme tout à fait nouvelle, et continue de " charmer beaucoup de gens."

La *ballade* se compose de *trois couplets* et d'un envoi, en vers égaux de dix ou de huit syllabes, avec un *refrain* qui ramène le retour du même vers à la fin des couplets, ainsi qu'à la fin de l'envoi. L'envoi n'a que la moitié des autres stances. Enfin les trois couplets reproduisent les mêmes

(1) Nous avons donné à la page 53 deux sonnets monosyllabiques, mais à titre de pures curiosités.
(2) Aug. Dorchain, l'*Art des Vers*, p 378.

rimes, dans le même ordre, et le dernier vers de l'envoi est le même qui termine les autres strophes. Encore ici, pour comprendre, il faut *voir*.

BALLADE DE CHARLES D'ORLÉANS

1re *stance.* Nouvelles ont couru en France,
Par maints lieux, que j'étais mort;
Dont avaient peu déplaisance
Aucuns qui me haient, à tort.
Autres en ont eu déconfort,
Qui m'aiment de loyal vouloir,
Comme mes bons et vrais amis;
Aussi, fais à toutes gens savoir
Refrain. Qu'encore est vive la souris.

2e *stance.* Je n'ai eu mal ni gravance,
Dieu merci, mais suis sain et fort,
Et passe temps en espérance
Que paix, qui trop longtemps dort,
S'éveillera, et par accord
A tous fera liesse avoir.
Pour ce, de Dieu soient maudits
Ceux qui sont dolents de voir
Refrain. Qu'encore est vive la souris.

3e *stance.* Jeunesse sur moi a puissance;
Mais vieillesse fait son effort
De m'avoir en sa gouvernance,
A présent faillira son sort :
Je suis assez loin de son port,
De pleurer veuille garder mon hoir.
Loué soit Dieu du paradis
(Qui m'a donné force et pouvoir),
Refrain. Qu'encore est vive la souris.

Envoi. Nul ne porte pour moi le noir :
On vend meilleur marché drap gris.
Or, tienne chacun, pour tout voir
Refrain. Qu'encore est vive la souris.

Toutes les rimes sont en *anse*, *or*, *oir* et *is*.

La ballade des poètes *romantiques* n'a de commun avec l'ancienne qu'une certaine naïveté de ton et cette répétition fréquente d'une même idée qui ressemble à un refrain. A l'apparition des *Odes et Ballades* de V. Hugo (1822), d'au-

cuns prétendirent qu'il n'y avait dans ce recueil " ni ballades ni odes." La remarque n'était injuste qu'en ce qui concerne les dernières. Les Ballades de Hugo, comme celles de Millevoye, de C. Delavigne, de Mme Desbordes-Valmore, et d'autres, sont faites à la même manière des lyriques allemands ; elles ont pour sujet un *conte légendaire* et fantastique, ou une aventure tragique : V. Hugo, *Les deux Archers ;* Millevoye, *La feuille du chêne ;* C. Delavigne, *La Brigantine ;* Reboul, *La barque du pêcheur.*

LE VIEUX CRIEUR DU RHONE

On avait couronné la vierge moissonneuse,
Le village à la ville était joint par des fleurs,
La jeunesse et l'enfance y mêlaient leurs couleurs,
Et le vieillard riait d'une vendange heureuse.
Tout à coup le plaisir cessa,
Comme le feu follet qui s'éteint dès qu'il brille ;
Et dans l'ombre un long cri glaça
Jusqu'au chant de la jeune fille.
" Rendez, rendez l'enfant dans la foule égaré :
" Pour l'appeler encor sa mère a tant pleuré !

" Elle n'a plus de voix pour sa douleur amère ;
" Sa clameur s'est changée en un silence affreux.
" L'enfant ne dira pas qu'il est bien malheureux :
" Il ne prononce encor que le nom de sa mère.
" Quoi ! pas une voix ne répond ?
" Ne l'avez-vous pas vu jouer sur le rivage ?
" Hélas ! le Rhône est si profond,
" Et l'on est si faible à son âge !
" Rendez, rendez l'enfant dans la foule égaré :
" Pour l'appeler encor sa mère a tant pleuré !

" Ses cheveux du blé mûr ont la couleur dorée,
" Ses yeux sont noirs et doux, ses dents croissent encor ;
" Ses pas chancelants n'ont qu'un craintif essor,
" Et de bluets tantôt sa robe était parée.

" Vous pourrez le rencontrer nu,
" Car souvent la misère a dépouillé l'enfance :
" Vous l'aurez bientôt reconnu,
" L'ange qui pleure sans défense !
" Rendez, rendez l'enfant dans la foule égaré :
" Pour l'appeler encor sa mère a tant pleuré ! "

Le vieux crieur se tut : de la morne assemblée
Il attendit longtemps un mot, un seul...en vain !
Les mères embrassaient leurs enfants sur leur sein,
Et de vagues frayeurs cette nuit fut troublée.
On dit qu'un mendiant passa,
Couvert d'affreux lambeaux, à la marche furtive,
Et qu'un jeune cri s'élança
Dans l'air avec la voix plaintive :
" Rendez, rendez l'enfant dans la foule égaré :
" Pour l'appeler encor sa mère a tant pleuré ! "

(Mme Desbordes-Valmore.)

Ballades allemandes : Bürger, *Le Sauvage chasseur, Lénore*, avec son refrain lugubre : " Les morts vont vite ! " Gœthe, *Le Roi des Aulnes* et le *Roi de Thulé* ; Schiller, *Le Plongeur, La Caution*, etc. (1)

Mais les *parnassiens* (2) sont revenus au spirituel jeu de rimes, si cher aux Gringoire, aux Villon et aux Marot.

3° Le *rondeau* se compose de treize vers faits sur deux rimes, et divisés en deux couplets terminés par un refrain en vedette qui commence la pièce. Tel est le *rondel* du XVe siècle ; celui du XVIe est un peu différent et plus compliqué.

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluie,
Et s'est vestu de broderie,
De soleil riant clair et beau.
Il n'y a beste ni oiseau
Qu'en son jargon ne chante ou crie :
Le temps a laissé son manteau
Du vent, de froidure et de pluie.

Rivière, fontaine et ruisseau
Portent en livrée jolie
Gouttes d'argent d'orfèverie ;
Chacun s'habille de nouveau.
Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluie.

(Ch. d'Orléans.)

(1) Voir Mme Tastu, *Hist. de la Litt. Allemande*, 1 vol.
(2) Théodore de Banville, Coppée, Emm. des Essarts, Theuriet, etc.

4° *Le triolet* est une espèce de rondeau qui n'a que deux rimes sur cinq vers, dont les deux premiers présentent un sens achevé. Le premier doit être répété après le troisième, et les deux premiers après le cinquième. Le mérite du triolet consiste dans l'application plus ou moins heureuse qu'on fait de ces deux premiers vers. Tel est celui de Ronchin:

> Le premier jour du mois de mai
> Fut le plus heureux de ma vie.
> Le beau dessein que je formai
> Le premier jour du mois de mai!
> Je vous vis, et je vous aimai.
> Si ce dessein vous plut, Sylvie,
> Le premier jour du mois de mai
> Fut le plus heureux de ma vie.

Nous ne dirons rien de la *sextine* du *lai*, du *virelai* et de la *villanelle*, autres formes dérivées des deux précédentes.

M. Jules Lemaître ne professe qu'une admiration modérée pour ces formes archaïques de la poésie française, que le bon Th. de Banville se glorifiait d'avoir remises à la mode. Voici ce qu'il dit de la *ballade*: "Dans la plupart des ballades, il n'y a de *vers nécessaires*, de vers dictés, imposés par une *idée* ou un *sentiment* initial, que celui du refrain et un vers, au plus, pour chacune des autres rimes, en tout trois ou quatre vers... Les autres, étant commandés par la rime, sont ce qu'ils peuvent, se rattachent tant bien que mal à l'idée principale... Ces cadres bizarres sont tellement malaisés à remplir qu'on permet au rimeur d'y mettre n'importe quoi; et dès lors *c'est la cheville légitimée, glorifiée, triomphante*."

Il n'est pas moins sévère pour les autres formes : "On comprend, dit-il, pourquoi les rimes se croisent ou s'embrassent dans le quatrain ou le sixain; on comprend la constitution du sonnet; il y a là des symétries fort simples. Mais pourquoi le *rondeau* a-t-il treize vers? Pourquoi le second couplet du rondeau n'en a-t-il que trois? Pourquoi, à la fin du rondel, ne répétez-vous que le premier vers du refrain? On avait réponse à cela autrefois, s'il est vrai que ces petites pièces *se chantaient;* elles étaient calquées sur une mélodie, un air de danse. Mais maintenant qu'on ne les chante plus, ces combinaisons nous semblent absolument arbitraires. Ce sont des tours de force gratuits." (1)

---

(1) *Les contemporains*, 1re série, p. 17, *Th. de Banville.*

LIVRE DEUXIÈME

LES GENRES EN VERS

La *poésie* comprend toutes les œuvres littéraires qui ont pour but immédiat et intrinsèque de causer le plaisir esthétique. (1) Or, ces œuvres ne peuvent se présenter que sous trois formes : le chant, le récit, l'action. De là, trois genres de poésie, appelés les *grands genres :* le premier subjectif, le genre *lyrique ;* les deux autres objectifs, les genres *épique* et *dramatique.* On donne le nom de *genres secondaires* aux formes dérivées de l'un ou de l'autre des genres précédents ou qui se rattachent aux trois à la fois : genre *didactique, poésie pastorale, élégie, satire, épître, fable,* etc. Les genres ne sont pas des formes isolées et fixes, ils " évoluent " avec le temps, se compénètrent, se fondent les uns dans les autres, pour composer une substance unique : la Poésie.

SECTION PREMIÈRE

LES GRANDS GENRES DE POÉSIE

Quand le poète exprime les émotions de son âme, l'enthousiasme qui l'agite, il chante, il prend sa " lyre, " et son œuvre appartient au *genre lyrique;* quand il offre en spectacle le tableau d'une grande entreprise, d'un événement mémorable, d'une action héroïque, il raconte, et son œuvre appartient au *genre épique ;* quand enfin, au lieu de raconter, il met en scène les personnages eux-mêmes et les fait parler et agir, son œuvre appartient au *genre dramatique.*

(1) A ce titre, le *drame* et la *comédie,* bien que souvent écrits en prose, sont rangés parmi les œuvres poétiques ; de même certaines formes du *roman.*

CHAPITRE I

LE GENRE LYRIQUE

ARTICLE I

La poésie lyrique en général.

1. Définition.—2. Transcendance de la poésie lyrique ; son caractère distinctif.—3. Le lyrisme.—4. Les thèmes lyriques.

1. Définition.—Lorsque le sentiment vibre dans une âme d'artiste, il s'exale naturellement en un *chant*, c'est-à-dire en un langage fortement *imagé* et fortement *rythmé*.—La *poésie lyrique*, ainsi appelée parce qu'à l'origine elle était chantée, composée même aux accords de la lyre, est celle où l'auteur *chante* en quelque sorte les idées et les sentiments dont son âme est agitée. Au lieu que dans l'épopée le poète raconte les exploits et les aventures de ses héros, et que dans le drame il fait parler et agir devant nous des personnages tragiques ou comiques,—dans *la poésie lyrique*, il se met lui-même en scène, exprime en vers harmonieux les émotions de son âme et fait à ses auditeurs, à ses lecteurs la confidence de ses joies et de ses tristesses, de ses craintes et de ses espérances, de ses amours et de ses haines, en un mot, de tout ce qui fait tressaillir et palpiter son cœur. " La poésie lyrique, a dit Hégel, est la poésie personnelle dans ce qu'elle a d'intime et de réel, exprimée par le poète comme sa disposition propre ; c'est la production vivante et inspirée de son esprit."

2. Transcendance de la poésie lyrique ; son caractère distinctif.—La poésie lyrique est la *poésie* par excellence, et les autres genres ne sont poétiques que par elle. (1) En effet, toutes les fois que dans l'épopée ou dans le drame, l'émotion du poète se fait sentir, on est alors dans le domaine de la poésie lyrique, qui exprime le plus haut degré de la

(1) " La poésie lyrique, a dit Jouffroy, c'est la Poésie elle-même, les genres n'en sont que la forme."

poésie en quelque genre que ce soit. La première par l'origine, selon le témoignage de l'histoire, elle est aussi la plus éminente, la première pour la dignité et pour la grandeur.

" Il ne faut donc pas voir en elle, comme l'a fait Boileau, un genre secondaire ; elle est un des plus grands genres de poésie, ou plutôt, encore une fois, elle est la poésie par excellence, puisqu'elle est l'expression la plus éclatante, la plus harmonieuse, la plus vivante de toutes les passions et de tous les sentiments. Son caractère distinctif, c'est l'inspiration et l'enthousiasme, l'émotion profonde et le trouble du cœur, l'exaltation de la pensée et les transports de l'imagination, qui se traduisent en mouvements impétueux, en sentiments pathétiques, en accents passionnés d'une liberté d'allures qui brave toutes les règles, hormis celles du goût, si bien que le trop raisonnable Montesquieu appelait la poésie lyrique " une harmonieuse extravagance." (1)

3. Le lyrisme.—Ce mot, d'un emploi assez moderne, désigne, dans toutes les œuvres littéraires, l'*enthousiasme*, l'*inspiration*, l'élan des sentiments personnels, qui sont les éléments spéciaux de la poésie lyrique.

Le lyrisme peut se retrouver partout, à la chaire ou à la tribune, dans la prose comme dans la poésie ; il se manifeste par des mouvements de style qui, bien amenés et bien soutenus, donnent à l'éloquence son expression la plus haute et la plus belle, mais qui, employés hors de propos et sans chaleur véritable, font l'effet de ridicules déclamations.

1° Ces élans lyriques ont leur place même dans la *poésie narrative*, lorsque celui qui parle est assez ému des faits qu'il raconte pour laisser éclater l'impétuosité de ses sentiments.

Enée, parlant du cheval de Troie, se trouble au souvenir des maux qu'apportaient ses flancs remplis d'armes, et il s'écrie :

> Et si fata deûm, si mens non læva fuisset,
> Impulerat ferro argolicas fœdare latebras ;
> Trojaque nunc stares, Priamique arx alta maneres !
>
> (Enéide, II, v. 54.)

(1) M. l'abbé Th. Delmont, *Comp. françaises.*

Ah ! si l'arrêt des dieux n'eût troublé leur raison,
S'ils avaient pu fouiller cet abîme sonore,
O Pergame ! ô Priam ! vous règneriez encore !

(Trad. BARTHÉLÉMY.)

Et quelques vers plus loin :

O patria, o divum domus Ilium, et inclyta bello
Mœnia Dadanidum ! Quater ipso in limine portæ
Substitit, atque utero sonitum quater arma dedere.

(*Ibid*, v. 241.)

O Troie, ô ma patrie, ô demeure des dieux !
Ville de Dardanus si guerrière et si forte !
Quatre fois en passant sur le seuil de la porte,
Le cheval monstrueux s'arrête, et quatre fois
Un bruit d'armes sortit de ses sombres parois.

(Trad. BARTHÉLÉMY.)

Le lyrisme, dans une mesure modérée, est de mise dans les grandes *scènes dramatiques.*

Corneille ne l'a pas seulement introduit épisodiquement, sous des rythmes particuliers, comme dans les stances du *Cid* et de *Polyeucte,* il le laisse éclater jusque dans le dialogue :

Est-il quelque ennemi qu'à présent je ne dompte !
Paraissez Navarrais, Maures et Castillans,
Et tout ce que l'Europe a nourri de vaillants ;
Unissez-vous ensemble et faites une armée
Pour combattre une main de la sorte animée...

Dans *les Horaces* du même auteur, les imprécations de Camille sont un autre exemple du plus vif accès lyrique que puisse admettre la scène.—Racine n'a pas manié avec moins de bonheur l'élément lyrique au théâtre : les Chœurs et la prédiction de Joad, dans *Athalie ;* plus d'un passage de *Phèdre,* etc.

2° Dans la prose, le lyrisme est surtout un des caractères naturels de l'*éloquence.* L'orateur, plein de son sujet, s'abandonne aux mouvements impétueux de ses sentiments et oublie un instant son auditoire pour s'adresser aux objets de sa pensée, personnifiés devant lui.

Nul ne s'est laissé aller comme Bossuet à ces entraînements lyriques. Et c'est dans les sermons du grand orateur, plus encore que dans les oraisons funèbres, que cette tendance de son génie appa-

raît dominante : l'éloquence y prend à tout propos les mouvements de l'ode. Parle-t-il contre le luxe dont on fait parade jusque dans les églises, il s'écrie :

" Temple auguste, sacrés autels, et vous, hostie que l'on y immole, mystères adorables que l'on y célèbre, élevez-vous aujourd'hui contre moi si je ne dis pas la vérité ! On profane tous les jours votre sainteté en faisant triompher la pompe du monde jusque dans la maison de Dieu."

Parle-t-il de la passion de Jésus-Christ, il a sous les yeux, comme dans une hallucination, les plaies et le sang, et il les interpelle ainsi :

" O plaies, que je vous adore ! flétrissures sacrées, que je vous baise ! O sang qui découlez, soit de la tête percée, soit des yeux meurtris, soit de tout le corps déchiré ; ô sang précieux, que je vous recueille ! Terre, terre, ne bois pas ce sang !..."

On dirait un pieux délire.—Fénelon, dans ses sermons, ne tourne pas moins facilement au lyrisme ; ses discours sur les missionnaires qui partent pour l'Orient sont des *hymnes* en l'honneur de la foi qui donne à l'Eglise, dans de nouvelles régions, des enfants innombrables. (1)

4. Les thèmes lyriques.—Horace a très heureusement défini les qualités qui font le véritable poète. " Ne donnez ce beau nom, dit-il, qu'à celui dont le génie est créateur, l'esprit presque divin, le verbe majestueux et sublime " :

Ingenium cui sit, cui mens divinior, atque os
Magna sonaturum des nominis hujus honorem.

(*Sat.* l. I, 4.)

Mais l'idée qu'il se fait, dans ce qu'on a appelé son *Art poétique*, de l'objet de la poésie lyrique, est bien incomplète :

Musa dedit fidibus Divos puerosque Deorum,
Et pugilem victorem, et equum certamine primum,
Et juvenum curas et libera vina referre.

(Ep. ad Pisones.)

" Les Dieux, les héros issus des Dieux, l'athlète couronné, le coursier vainqueur dans la carrière, les soucis et les tourments des jeunes gens, et la liberté des festins : voilà toute la lyre ! " Boileau se serait fait un crime d'y rien ajouter ; et il décrit l'ode qui

(1) Vapereau, *Dict. des Litt. Lyrisme.*

Elevant jusqu'au ciel son vol audacieux,
Entretient dans ses vers commerce avec les dieux ;
Aux Athlètes dans Pise, elle ouvre la barrière,
Chante un vainqueur poudreux au bout de la carrière...
Ou peindra les festins, les danses et les ris...

L'un et l'autre n'avaient en vue que le lyrisme de Pindare et le lyrisme latin personnifié dans Horace lui-même, c'est-à-dire, dans l'*hymne religieux*, *triomphal* ou *national*, et dans l'*ode badine ;* nulle mention des formes intermédiaires.

Nous n'avons ici qu'à signaler cette lacune très notable chez les deux législateurs du Parnasse. Car le domaine de la poésie, qui est immense, a été esquissé précédemment à propos des objets qui peuvent servir de *thèmes* à l'inspiration lyrique (1). C'est, après la *Divinité* et la *patrie*,—la *nature*, l'*homme* et la *vie* que chantent et chanteront toujours les poètes :

" La *nature* universelle dans son immensité sans bornes ou dans la plus humble de ses créatures, un insecte, une fleur des champs ; l'*humanité*, ses misères et ses grandeurs morales, telles qu'elles se manifestent dans les révolutions et dans les personnages éminents de l'histoire ; l'*homme*, avec tous les problèmes que soulèvent son origine et sa destinée, les travaux de sa pensée et les mystères de son cœur ; la *vie*, avec son cortège de souffrances et de plaisir, bref, tout ce qui peut, à quelque titre que ce soit, avoir prise sur l'imagination et la sensibilité." (2).

Avec un champ aussi vaste et aussi fécond en nobles pensées et en brillantes images, ouvert à son activité, le génie poétique n'est pas en danger de périr jamais sur la terre, faute d'aliment ; il trouvera sans fin à ces *thèmes* éternels des *variations* renouvelées. (3) C'est sur cet espoir que Villemain terminait son beau livre sur *Pindare et la Poésie lyrique :*

" Dans le génie comme dans la foi, il y a toujours des élus de Dieu : et tant que l'enthousiasme du beau moral ne sera pas banni

(1) pp. 17-22.
(2) A. Henry, *Cours critique et hist. de Littérature.*
(3) " Les vrais poètes—dans le sens le plus libre et le plus général de ce mot—naissent avec deux ou trois chansons qu'il leur faut à tout prix chanter, mais qui sont toujours les mêmes." P. Loti, *Disc. de recept. à l'Acad. franç.*

de tous les cœurs, tant qu'il aura pour soutien toutes les passions honnêtes de l'âme, il suscitera par moments l'éclair de la pensée poétique; il éveillera ce qu'avaient senti les prophètes hébreux aux jours de l'oppression ou de la délivrance, ce que sentait ce roi de Sparte, lorsqu'à la veille d'une mort cherchée pour la patrie, il offrait, la tête couronnée de fleurs, un sacrifice aux Muses. Religion, liberté, patriotisme, culte des lois, amour des arts, où que vous soyez. il peut toujours, quand vous êtes, s'élever un poète lyrique."

ARTICLE II

La composition lyrique.

1. L'ode; sa forme extérieure ; les strophes.—2. Composition de l'ode : invention, dispostion, élocution.—3. Division.

1. L'ode; sa forme extérieure; les strophes.—La forme type de la composition lyrique, c'est l'*ode*, nom emprunté au grec et qui veut dire *chant*.

Ce mot ne désignait chez les Grecs qu'une des formes de la poésie lyrique, celle qu'a immortalisée Pindare. C'est que ceux-ci distinguaient les genres d'après la structure *extérieure*, la métrique, et qu'ils séparaient la poésie *lyrique*, exclusivement destinée à être chantée au son des instruments, de la poésie *élégiaque* et *ïambique*, dont les thèmes roulaient également sur des émotions personnelles. Au contraire, les modernes, qui voient surtout *le dedans*, comprennent dans le lyrisme toute poésie dans laquelle l'auteur exprime ses sentiments propres; seulement ils conservent, eux aussi, le nom d'*ode* pour désigner certains modes élevés : chants de gloire ou de tristesse, hymnes, cantates, chœurs de tragédies.—Donc l'ode ne constitue pas *toute* la poésie lyrique des Grecs, qui comprend encore, pour nous, leurs *élégies* et leurs *ïambes;* et, en second lieu, il n'y a, ni chez les Latins, ni chez les modernes, d'ode proprement dite, sauf peut-être la cantate et les chœurs tragiques, qui s'en rapprochent quelque peu. Au reste, nous parlerons plus loin de la facture de l'ode primitive et des conditions dans lesquelles elle était composée et exécutée.

Le caractère extérieur de l'ode française est de se composer de compartiments le plus ordinairement réguliers, que l'on appelle *strophes*, dans les genres solennels, et plutôt *stances*, dans les poèmes de moindre envergure. En voici quelques exemples :

Oh ! que tes œuvres sont belles,
Grand Dieu ! quels sont tes bienfaits !
Que ceux qui te sont fidèles
Sous ton joug trouvent d'attraits !
Ta crainte inspire la joie ;
Elle assure notre voie ;
Elle nous rend triomphants :
Elle éclaire la jeunesse,
Et fait briller la sagesse
Dans les plus faibles enfants.

(J.-B. ROUSSEAU.)

L'airain retentissant dans sa haute demeure
Sous le marteau sacré tour à tour chante et pleure,
Pour célébrer l'hymen, la naissance ou la mort :
J'étais comme ce bronze épuré par la flamme,
Et chaque passion, en frappant sur mon âme,
En tirait un sublime accord.

(LAMARTINE, *Méditations*, XI.)

Lorsque du Créateur la parole féconde
Dans une heure fatale eut enfanté le monde
Des germes du chaos,
De son œuvre imparfaite il détourna sa face,
Et d'un pied dédaigneux le lançant dans l'espace,
Rentra dans son repos.

(LE MÊME.)

Oh ! parmi les soleils, les sphères, les étoiles,
Les portiques d'azur, les palais de saphir,
Parmi les saints rayons, parmi les sacrés voiles
Qu'agite un éternel zéphyr ;

Dans le torrent d'amour où toute âme se noie,
Où s'abreuve de feux le séraphin brûlant ;
Dans l'orbe flamboyant qui sans cesse tournoie :
Autour du trône étincelant ;

Parmi les jeux sans fin des âmes enfantines,
Quand leurs soins, d'un vieil astre égaré dans les cieux,
Avec de longs efforts et des voix argentines,
Guident les chancelants essieux ;...

Oh ! dans ce monde auguste où rien n'est éphémère,
Dans ces flots de bonheur que ne trouble aucun fiel,
Enfant ! loin du sourire et des pleurs de ta mère,
N'est-tu pas orphelin au ciel ?

(VICTOR HUGO, *A l'ombre d'un enfant.*)

Nous avons donné précédemment la manière dont les strophes peuvent être *construites* et *disposées*. Remarquons cependant encore une fois que tous les rythmes n'ont pas le même degré de force ou de grâce ; c'est au goût et à l'oreille de choisir celui qui est le plus en rapport avec le sujet. La conclusion de chaque strophe doit offrir une chute harmonieuse et une pensée saillante.

2. Composition de l'ode ; invention, disposition, élocution.—1° *Invention.* La poésie lyrique a sa source dans l'inspiration de l'enthousiasme. On peut conjecturer, d'après l'examen des œuvres, la manière dont se crée et se développe l'idée d'une ode, dans le cerveau du poète. La vue ou le souvenir d'un objet frappe vivement son imagination, son cœur tressaille et s'enflamme, il se livre au transport de l'admiration ou de la haine, de la tristesse ou de la joie ; dès lors son *sujet* est conçu et trouvé, il n'a plus qu'à suivre, sans dévier, l'élan de l'inspiration. La première loi du lyrisme est la *sincérité* et partant la *spontanéité* de cet ébranlement initial du sentiment et de la volonté. Si le mouvement n'est qu'extérieur et factice, comme dans les poésies " de commande," les formules empruntées aux grands modèles ne donneront pas le change.

Quelle docte et sainte ivresse
Aujourd'hui me fait la loi ?

(BOILEAU, *Ode sur la prise de Namur.*)

Ce n'est plus un mortel, c'est Apollon lui-même
Qui parle par ma voix.

(J. B. ROUSSEAU, *Ode au Comte de Luc.*)

Ces débuts emphatiques et " pompeux " trahissent misérablement le manque de conviction ; aussi les deux odes qui s'ouvrent ainsi, sont restées, malgré le talent de leurs auteurs, des modèles de faux lyrisme.

2° *Disposition.* " Le seul précepte qu'on puisse donner pour la composition lyrique, dit Gérusez, c'est, après avoir mûrement refléchi, de régler son inspiration et de s'y abandonner : c'est de laisser cette chose légère, aîlée et sacrée,

comme dit Platon en parlant de l'esprit poétique, voltiger dans le jardin des Muses et y recueillir le suc des fleurs (1) c'est-à-dire les sentiments élevés, les idés fortes et les images gracieuses et sublimes."

De tous les genres de poésie, le plus *symétrique*, cependant, est peut-être l'ode, malgré les apparences du contraire :

Son beau désordre est un effet de l'art.

Seulement, ce qu'il y faut chercher et découvrir, ce n'est point toujours l'ordre logique du discours tranquille, mais l'ordre appelé *de sentiment*, c'est-à-dire la connexion, fondée en nature, qui relie entre elles les émotions et impressions, souvent les plus diverses, suggérées à une âme d'artiste par la contemplation d'un objet unique.

Ainsi Horace, dans son ode à Sextius, *Le printemps :* " *Solvitur acris hiems.*" Le retour de la belle saison porte le poète à la joie, au plaisir. Soudain il est saisi par la pensée que " la pâle mort " mettra bientôt fin à cette jouissance.—V. Hugo termine quelque part la description d'un resplendissant coucher de soleil par un semblable retour de tristesse. (2)

De cet ordre de sentiment résultent :

(*a*) *La hardiesse du début*, qui n'est permise, nous l'avons dit, que dans les cas où l'émotion est réelle et profonde ; si elle ne l'est pas, le poète tombe dans l'emphase et nous laisse froid. Les psaumes de David, les cantiques sacrés, toutes les odes de Pindare et bon nombre de celles d'Horace, nous offrent des modèles de débuts exclamatifs et enthousiastes.

(*b*) Les *écarts lyriques*, qui ne sont autre chose que le passage subit d'une pensée à une autre, ou, si l'on veut, un vide entre deux idées. L'état fébrile dans lequel se trouve un homme profondément remué, lui fait découvrir entre les

---

(1) " Les poètes lyriques ne nous trompent pas lorsqu'ils nous disent tout ce que leur imagination leur fait voir, lorsqu'ils décrivent ces jardins des muses, ces fontaines de miel, ces riches vallons où ils recueillent leurs vers, comme les abeilles en voltigeant sur les fleurs. Oui, le poète est chose légère, volage, sacrée, il ne chantera jamais sans un transport divin, sans une douce fureur ; loin de lui la froide raison. Dès qu'il veut lui obéir, il n'a plus de vers, il n'a plus d'oracles."—(PLATON.)

(2) *L'Art d'écrire.* p. 36.

objets des rapports que, à l'état normal, il n'apercevrait pas. De là encore les *digressions*, ces sorties que le poète se permet sur des sujets, étrangers en apparence à celui qu'il avait d'abord en vue, mais qui servent à faire ressortir sa première idée.

Virgile s'embarque pour Athènes. Horace fait des vœux pour son ami, et recommande à tous les dieux favorables aux matelots, ce navire où il a déposé " la plus chère moitié de lui-même, *animæ dimidium meæ.*" Mais tout à coup, le voyant en mer, il se peint les dangers qu'il court et sa frayeur les exagère. Cette crainte se change en indignation contre celui qui le premier osa lancer un esquif sur les flots, et plus encore contre la témérité de toute la ra e humaine.—Que de chemin parcouru en l'espace de cinq strophes !

Ce vers de V. Hugo :

Sainte-Hélène !—leçon ! chûte ! exemple ! agonie !

évoque les visions et provoque les réflexions les plus diverses dans l'imagination et dans l'esprit.

(*c*) Les *enallages fréquentes* ; l'enallage consiste dans le changement brusque du temps de la phrase, motivé par l'évolution subite de la pensée :

Bientôt ton juste arrêt te *sera* prononcé ;
Tremble, ton jour approche et ton règne *est passé.*

(RACINE, *Esther.*)

Demain, ô conquérant, *c'est* Moscou qui *s'allume,*
La nuit comme un flambeau ;
C'est votre vieille garde au loin jonchant la plaine ;
Demain, c'est Waterloo ! demain c'est Sainte-Hélène !
Demain, c'est le tombeau.

(V. HUGO, *Napoléon II.*)

3° *Elocution.*—L'élocution lyrique se distingue par deux caractères qui résultent de la nature même de la poésie intérieure, laquelle, nous l'avons vu, est à la fois *sensibilité* et *imagination.*

(*a*) C'est d'abord la multiplicité, l'abondance et la splendeur des images. Le poète pense en images ; ses idées pren-

nent instinctivement une forme concrète, il les exprime par lignes et couleurs, en tableaux.

Qu'on se rappelle la strophe fameuse de Lefranc de Pompignan, dans laquelle il stigmatise les calomniateurs (1) ; qu'on relise l'ode de V. Hugo, intitulée : *Le feu du ciel.*

(*b*) C'est ensuite l'allure animée et variée de la phrase : exclamations, apostrophes, interrogations ; mots sonores, vibrants, suggestifs, riches de sens, etc. (2).

3. Division.—Le genre lyrique se divise d'après la nature des sujets et l'élévation du ton. Il comprend : l'*ode sacrée*, c'est-à-dire le *psaume*, l'*hymne* et le *cantique*,—avec le *dithyrambe*, une des formes de l'hymne païen ; 2° l'*ode héroïque, morale*, ou *gracieuse ;* 3° l'*élégie* et la *satire ;* 4° la *chanson*, la *romance* et la *cantate* ou scène lyrique, dont les paroles appellent la musique.

Il faut aussi ranger au nombre des odes les *chœurs*, qui servaient d'intermèdes aux tragédies antiques. Nous verrons de même, en traitant du genre dramatique, que la poésie lyrique, qui suspend et orne le drame dans les chœurs de la tragédie antique, s'empare du drame tout entier, sur le théâtre moderne, dans l'*opéra*.

ARTICLE III

La poésie sacrée : le psaume, l'hymne et le cantique ; le dithyrambe.

1. Objet de l'ode sacrée.—2. La poésie de la Bible ; l'inspiration prophétique.—3. Sublimité de la pensée et splendeur des images.—4. Rythme libre et parallélisme.—5. Les plus beaux poemes d'Israël.—6. L'hymne ; les hymnes de l'Eglise.—7- Le cantique.—8. Le dithyrambe.

1. Objet de l'ode sacrée.—L'ode *sacrée* est celle qui célèbre la perfection et les œuvres de Dieu et les grandeurs

(1) Citée dans l'*Art d'écrire*, p. 13.

(2) L'*Art d'écrire*, pp. 61-62, 85, 104, 166, 133, 136-137, 140, 144, 171, 180-182, 184,185, 206, 233, 245-246.

de la religion. C'est le chant, psaume, hymne ou cantique, dans lequel le poète admire avec transport les chefs-d'œuvre de la toute puissance divine et en offre les tableaux les plus brillants et les plus magnifiques.

2. La poésie de la Bible ; l'inspiration prophétique.—Ce sont les Livres Saints qui pourront nous donner une juste idée de la poésie religieuse ou de l'ode sacrée. Car, comme l'a dit un poète,

L'enthousiasme habite aux rives du Jourdain.

C'est en effet dans les poésies des Hébreux que nous trouvons le caractère sérieux et sublime de la poésie lyrique, le grand caractère de l'ode, c'est-à-dire un objet important, un enthousiasme sincère, des élans rapides, une véritable inspiration. Ce n'est point, comme il arrive trop souvent dans les poètes profanes (1) un jeu de l'imagination que les cantiques de Moïse, de David et des Prophètes. Ces hommes incomparables chantaient avec une verve qu'on appellerait *génie*, si ce n'était pas l'inspiration même de l'Esprit divin.

Leur poésie est comme un torrent et un orage ; elle emporte tout avec elle ; elle ébranle les cœurs, elle excite les transports ; elle nous fait monter aux cieux, elle nous fait tomber dans les abîmes ; elle appelle la pitié, l'amour, l'adoration, l'enthousiasme ; elle domine toutes les puissances de la nature humaine. On voit que le poète ne chante pas seul, qu'il prête sa voix à un être qui règle son génie et ses inspirations ; il cède à ce Dieu...*Deus, ecce deus,* disait la prêtresse antique. Le poète hébreu est sous la main de ce Dieu puissant, maître de ses pensées et de ses chants : aussi rien n'égale la majesté de ses paroles ; son vol est rapide ; il parcourt l'univers, et partout il voit un nouveau sujet de célébrer la puissance du Créateur, depuis les astres qui jettent des torrents de feu, jusqu'à l'insecte qui cache sous l'herbe la délicate richesse de sa parure.—(LAURENTIE.)

Esprit, tu descends, tu respires,
Dans ces sages, flambeaux mortels,
Dans ces mélodieuses lyres
Qui soupirent près des autels !

(1) " Un psaume de David, dit Léon Gautier, contient plus de poésie que tout Pindare et tout Horace."

La pensée est ton feu ! la parole est ton glaive !
L'esprit humain flottant s'abaisse et se relève,
Comme au roulis des mers le mât des matelots !
Mais tu choisis surtout tes bardes dans la foule ;
Dans leurs chants immortels l'inspiration coule ;
Cette onde harmonieuse est le fleuve qui roule
Le plus d'or dans ses flots.

(LAMARTINE, *Harmonies*, XII : *L'Esprit-Saint.*)

3. Sublimité de la pensée et splendeur des images.—1° Il ressort de ce fait merveilleux d'une inspiration toute divine, qu'aucune poésie humaine ne saurait être comparée à celle des Hébreux, pour la profondeur et la sublimité de la *pensée*.

" Méditez, en effet, la pensée d'un homme ; quelle qu'en soit la profondeur, l'esprit en a bientôt atteint les dernières limites ; elle a je ne sais quoi de circonscrit et d'indigent, comme tout ce qui s'échappe d'une parole créée. Mais l'Ecriture cache des abîmes sous chacune de ses syllabes ; les bornes de ses pensées reculent à nos yeux à proportion qu'on les médite davantage, comme l'horizon des mers semble fuir devant le vaisseau qui les sillonne ; en un mot, son texte présente partout quelque chose d'inépuisable et d'infini, comme la divine essence." (1)

Magnifique, par exemple, ce témoignage de Platon, sur l'omniprésence de Dieu et sur sa providence inévitable :

" Quand vous seriez caché dans les plus profondes cavernes de la terre, quand vous prendriez des ailes et que vous vous envoleriez au haut des cieux, quand vous fuiriez aux confins du monde, quand vous descendriez au fond des enfers ou dans quelque lieu plus formidable encore, la providence divine y serait près de vous."

Mais écoutez la voix inspirée du Psalmiste :

" Où irai-je pour être hors de ton souffle ? Où m'enfuirai-je de ta présence ? Si je monte au ciel, tu es là ; si je me couche dans les abîmes, je t'y trouve près de moi. Quand je prendrais les ailes de l'Aurore et que je porterais ma tente aux confins des mers, là même, c'est ta main qui me conduira sur la route, ta main qui m'établira. J'ai dit : Les ténèbres vont m'envelopper et la nuit me couvrir. Mais les ténèbres ne cachent pas de toi. Devant toi la nuit brillera comme le jour, l'obscurité comme la lumière."

(1) L'abbé Ath. Ollivier, *Le génie d'Israël*, *Poésie*.

" Sous ces feux d'une incomparable poésie, la pensée se sent éblouie ; et cette grande peinture dont Platon nous étonnait tout à l'heure, n'est plus qu'un reflet amoindri de la splendeur du jour... Certes, si cette poésie est venue d'un esprit d'homme, c'est d'un esprit transformé par la grâce divine, comme à la descente du Sinaï, le visage de Moïse était encore resplendissant de la lumière qu'il avait vue." (1)

2° " Qu'on ouvre, où l'on voudra, les livres de Moïse, de David, de Salomon, des Prophètes : on sera frappé, non seulement par la sublimité, la profondeur ou la force des pensées, mais par l'abondance des *images*. Toujours neuves et justes, le plus souvent imprévues, tour à tour grandes et gracieuses, elles donnent aux vérités les plus élevées au-dessus de la portée humaine l'éclat d'un rayon soudain de lumière ; elles saisissent le cœur et le subjuguent. Le plus souvent, c'est de tendresse, de joie, de douce espérance, quelquefois aussi de terreur, mais avec cette réserve, toujours facile à remarquer, que la menace n'est mise en jeu que pour ramener au devoir et donner ainsi à la confiance la place finale, comme l'amour a la note dominante partout. Tel est en effet le caractère qui manifeste toujours la présence de l'Esprit de Dieu." (2)

Ces images sont toutes empruntées aux aspects de la terre nationale, de son ciel, de ses montagnes, de ses forêts, de ses eaux. " C'est aux sites de la patrie que le poète biblique ira naturellement demander ses couleurs, et, avec une prédilection jalouse, il n'aimera à couronner sa mère que des fleurs qu'elle-même a fait éclore.—Ces monts de Palestine avec leurs cèdres gigantesques ; les pins et les arbustes qui les couronnent ; les fleuves et les torrents qui jaillissent de leurs flancs ; les térébinthes des campagnes d'Esdrelon ; les roses de Jéricho ; les neiges de Selmon ; ces sables d'Orient et les superbes animaux qui en parcourent les solitudes ; les puits creusés au désert ; les ondes de Gihon et de Silvé ; le noir Cédron ; ce beau ciel des climats de l'aurore ; ces aigles qui s'y promènent en rois, voilà l'Eden littéraire et national, où les poètes de Sion iront puiser leurs *métaphores*.

" Veulent-ils, en effet, retracer des malheurs terribles et imprévus, ils décrivent les inondations de leur fleuve paternel, l'orgueil

(1) Villemain, *Pindare et la poésie lyrique.*
(2) Le P. Monfat, S. M., *Pratiq. de l'enseign. chrét.*

du Jourdain, qui, grossi par les neiges du Liban, sort chaque année de son lit étroit. Le Liban lui-même et le Carmel fournissent à leurs chants les plus suaves *allégories*. Le premier, remarquable par la hauteur et la magnificence de ses cèdres, offrait un symbole, aussi juste qu'expressif, de la force et de la majesté. Le second, couvert d'oliviers et de vignes fécondes, présentait une parfaite image de la beauté... Les ronces et les épines sont la figure du méchant; l'homme pieux, au contraire, c'est l'olivier éternellement fleuri, planté sur le bord des eaux."

La loi du Seigneur est immaculée ; elle est permanente dans les siècles des siècles ; elle est digne des désirs, bien au-dessus de l'or et des pierreries ; elle est douce, plus que le miel et ses rayons exquis.

(Ps. XVIII.)

Qu'ils sont aimés vos tabernacles, ô Seigneur des vertus ! Mon cœur et ma chair tressaillent dans le désir du Dieu vivant ! Le passereau n'a-t-il pas sa demeure ? la tourterelle son nid pour ses petits qu'elle y dépose ? Vos autels, Seigneur des vertus ! vos autels, mon Roi et mon Dieu ! heureux ceux qui habitent à leur ombre, Seigneur !

(Ps. LXXXIII.)

Ecoutons le gracieux éloge que fait d'elle-même la Sagesse divine, pour obtenir qu'on l'aime et qu'on la recherche :

J'ai jeté mes racines dans le peuple que Dieu honore ; je veux habiter dans cette plénitude des saints. Là je m'élève comme le cèdre du Liban, comme le cyprès de la colline de Sion. Je m'élève comme le palmier de Gadès, comme le rosier cultivé de Jéricho, comme le gracieux olivier des plaines, comme le platane sur les promenades qu'arrosent les eaux vives. Comme le cinnamome, comme le baume odoriférant, je répands mes parfums ; comme la myrrhe d'élite, j'exhale les suaves odeurs... Comme le térébinthe, j'étends mes rameaux, mes rameaux d'honnenr et de grâce ; comme la vigne, je porte des fruits doux et parfumés... En moi réside toute grâce de sagesse et de vérité ; en moi, tout espoir de vertu et de vie... Venez à moi, vous tous qui m'aimez : je vous rassasierai de mes fruits.

(Eccl., XXIV.)

4. Rythme libre et parallélisme.—La poésie des Hébreux n'est pas assujettie à une mesure absolue, basée sur le nombre ou la quantité des syllabes. Elle possède cependant une cadence particulière, une symétrie harmonieuse, qui la distingue du langage vulgaire, et qu'on appelle le

parallélisme. C'est une sorte de rime de la pensée, une symétrie de l'idée, exprimée ordinairement deux fois, ou quelquefois trois, en termes différents, tantôt synonymes, tantôt opposés, mais toujours de manière à ce que la structure des incises présente des formes analogues, et se compose, à peu près, du même nombre de mots. Il y a trois espèces principales de parallélisme :

1° *Synonymique*, quand les membres parallèles se correspondent, en exprimant, en termes équivalents, le même sens :

Tremble devant la face du Seigneur, ô terre !
Devant la face du Dieu de Jacob,
Qui change la pierre en sources abondantes,
Et le rocher en ruisseaux d'eau vive !

2° *Antithétique*, quand les deux incises se correspondent l'une à l'autre, par une opposition de termes ou de sentiments :

Les coups—de l'ami—sont fidèles, |
Les baisers—de l'ennemi—perfides.

3° *Synthétique*, ou de composition, qui complète dans le second membre, sans répétition, ni opposition, l'idée exposée dans le premier :

La loi de Jéhovah est parfaite,
Récréant l'âme ;
Le précepte de Jéhovah est fidèle,
Instruisant le simple.

Il résulte de cette forme poétique basée sur la consonnance, non des mots, mais des pensées, que la poésie hébraïque garde sa limpide transparence et son énergie dans toutes les langues où elle peut être traduite. " Toutes les formes poétiques, dit Vigouroux, qui consistent dans la mesure prosodique ou la rime des mots, disparaissent nécessairement dans les traductions ; au contraire, le parallélisme existant d'ordinaire, non dans les sons, mais dans la pensée même, peut être aisément conservé. On dirait que Dieu qui voulait que les poèmes d'Israël devinssent le chant et la prière de l'Eglise

et du monde entier, voulut aussi qu'ils fussent jetés dans un moule poétique, capable d'être transporté dans toutes les langues parlées sous le ciel." (1)

5. Les plus beaux poèmes d'Israël.—Les cantiques de Moïse et des prophètes, les psaumes de David, les plaintes sublimes de Job, sont des odes sacrées dont la perfection démontre leur céleste origine, et dont les auteurs, considérés uniquement comme écrivains, l'emportent infiniment sur tous les lyriques profanes.

1⁰ Les deux *Cantiques de Moïse* représentent les plus anciens chefs-d'œuvre de la poésie lyrique, qui aient retenti aux oreilles de l'humanité; les premiers dans l'ordre du temps, ils le sont encore dans l'ordre du génie.—Le *Cantemus Domino* est l'expression sublime de la reconnaissance et de l'admiration des Hébreux, après le passage de la Mer Rouge.

La première fois que nous entendons chanter les Hébreux, c'est précisément dans les circonstances la plus solennelle de leur histoire. La mer vient de se refermer sur l'armée de Pharaon, et les fils de Jacob se sentent libres enfin. Alors Moïse entonne son délirant cantique au Tout-Puissant et dans un immense Concert, au son des instruments, le chœur des hommes sous la direction d'AAron, et celui des femmes guidé par Marie, tout Israël redit avec le prophète :

Chantons Jéhovah ! il a précipité dans la mer le cheval et le cavalier !

Ma force, la gloire de mon chant, c'est le Seigneur. C'est lui mon Dieu, je le célèbrerai ; lui, le Dieu de mon père, je l'exalterai. Le Seigneur s'est levé comme un guerrier. Jéhovah est son nom.

Le char de Pharaon, son armée, il les a jetés à la mer. Ses capitaines choisis, il les a noyés dans la mer Rouge ; le flot les a recouverts ; ils sont descendus au fond de l'abîme comme la pierre.

Ta droite, ô Seigneur ! est glorifiée dans sa force ; ta droite, ô Seigneur ! a broyé tes ennemis...

Tu as envoyé ton souffle : la mer les a engloutis ; ils sont descendus comme un plomb sous les vagues houleuses...

Que le Seigneur règne durant les siècles, sur les siècles et par delà !

---

(1) Vigouroux, *Manuel biblique*, t. II.

Car le cheval de Pharaon, avec ses chariots et ses cavaliers, est entré dans la mer; et le Seigneur a ramené ses flots sur leurs têtes : mais les enfants d'Israël ont traversé a pied sec, au milieu de la mer.

L'autre cantique, *Audite cœli, quœ loquar*, fut prononcé par Moïse, quelque temps avant sa mort, pour graver profondement dans la mémoire du peuple le souvenir des bienfaits dont Dieu l'avait comblé. Le début de ce " chant du cygne " est de la plus suave intonation :

Cieux, prêtez l'oreille à mes discours, et que la terre écoute les paroles de ma bouche ! Mon enseignement coulera goutte à goutte comme l'eau ; ma parole se répandra comme la rosée, comme une douce pluie sur l'herbe naissante, comme une légère ondée sur l'herbe verte ! Je vais célébrer le nom de Jéhovah !

" Puis, ajoute Bossuet, dans le silence de toute la nature, il parle d'abord au peuple avec une force inimitable, et, prévoyant ses infidélités, il lui en découvre l'horreur. Tout d'un coup, il sort de lui-même, comme trouvant tout discours au-dessous d'un si grand sujet : il rapporte ce que Dieu dit, et il le fait avec tant de hauteur et de beauté, qu'on ne sait ce que l'inspira le plus, ou la *crainte*, ou la *confusion*, ou l'*amour* et la *confiance*."

2º *Les cantiques et les psaumes de David.*—Parmi les odes, au nombre de cent cinquante, attribuées au poète-roi, citons quelques strophes du *cantique* qu'il composa pour célébrer la *rentrée de l'Arche* à Jérusalem, et dont il dirigea lui-même l'exécution par le chœur des Lévites :

Louez Jéhovah et invoquez son nom ; publiez ses merveilles par toutes les nations ! Chantez ses louanges ; célébrez ses grandeurs sur vos instruments ; que le cœur de ceux qui le cherchent tressaille d'allégresse !

Car le Seigneur est grand et digne d'une louange infinie ! il est redoutable au-dessus de tous les dieux ! Les dieux des peuples sont des idoles, mais le Seigneur a fait les cieux ! La gloire et la majesté les environnent : la force et la joie l'accompagnent.

Que les cieux se réjouissent, que la terre tressaille de joie, et que l'on publie dans les nations : Jéhovah est entré dans son royaume ! Que la mer retentisse ; que les champs bondissent de joie ; que les arbres des forêts publient sa louange.

Et vous, peuples, dites-lui : Sauvez-vous, Dieu-Sauveur, rassemblez-nous, délivrez-nous des nations, afin que nous rendions gloire à votre saint nom, et que nous prenions notre joie à chanter vos cantiques.

Le psaume CIII, qu'on pourrait appeler l'*Hymne de la Création*, nous offre un modèle inimitable de la poésie lyrique. " Il n'existe rien, dit Lovvth, et l'on ne peut se former l'idée de rien de plus parfait que cette composition." Et Laharpe : " C'est le plus fini des psaumes. Lisez tout ce qu'on a écrit de plus estimé sur cette matière, si souvent traitée en prose et en vers, depuis Hésiode jusqu'à Ovide, et depuis Cicéron et Pline jusqu'à Buffon, et vous ne citerez rien qui soit du ton et de la hauteur de ce psaume." Le poète sacré y exprime son admiration et sa reconnaissance à la vue des ouvrages de Dieu :

O mon âme, bénis Jéhovah ! Que tu es grand, ô Eternel mon Dieu ! tu es revêtu de gloire et de majesté ! Il se couvre de la lumière comme d'un manteau, il déploie les cieux comme une tente ! Il entoure d'eaux ses appartements secrets. il fait son char des nues, il est porté sur les ailes des vents ! Les autans sont ses messagers ; les flammes brûlantes, ses ministres !

Il a affermi la terre sur ses bases, pour qu'elle ne soit jamais ébranlée. Tu l'as enveloppée de l'abîme comme d'un vêtement, et les eaux couvrent ses montagnes. A ta menace, elles ont fui ; au bruit de ton tonnerre, elles se sont précipitées ! Les monts se sont élevés, les vallées sont descendues à la place que tu leur as fixée.

Tu as posé des bornes qu'elles ne franchiront pas ; elles ne reviendront plus inonder la terre. Il a converti les sources en torrents, qui roulent à travers les montagnes : elles désaltèrent toutes les bêtes des champs, elles étanchent la soif de l'onagre. L'oiseau du ciel habite sur leurs bords, et chante sous le feuillage !

Tu fais verdir les prairies pour les animaux, et les moissons pour l'usage de l'homme... Les arbres que Jéhovah fait croître, les cèdres du Liban que lui-même a plantés, sont arrosés aussi. Là, les oiseaux font leurs nids, la cigogne établit sa demeure parmi les sapins ; les hauts sommets récèlent le chamois ; les rochers sont la retraite du lièvre.

Il a créé la lune pour marquer les époques : le soleil connaît le lieu de son coucher ; tu amènes les ténèbres, et la nuit se fait...

Que tes œuvres sont grandes, ô Jéhovah ! Tu as tout fait avec sagesse ; la terre est pleine de tes dons. Cette mer immense qui étend au loin ses bras, nourrit des poissons sans nombre, petits et grands. Là voguent les vaisseaux, là est la baleine que tu as créée pour se jouer dans son sein...

Que Jéhovah soit à jamais glorifié ! qu'il se complaise dans ses œuvres !... O mon âme, bénis Jéhovah !

3° *Le cantique d'Ezéchias*, autre prophète-roi, le douzième successeur de David, sur le trône de Sion, présente le plus beau

modèle d'élégie qui ait jamais attendri le cœur des hommes. C'est la plainte d'une âme blessée, qui répand, avec douceur et résignation devant Dieu, sa mélancolique tristesse :

J'ai dit au milieu de mes jours : J'irai aux portes de la mort.
J'ai cherché le reste de mes années. J'ai dit : Je ne verrai plus le Seigneur mon Dieu sur la terre des vivants.
Ma vie est emportée loin de moi, comme s'est repliée la tente des pasteurs.
Le fil que j'ourdissais encore est coupé, comme sous les ciseaux du tisserand. Entre le matin et le soir, vous m'avez conduit à ma fin.
Mes yeux se sont fatigués à force de monter au ciel.
Seigneur, je souffre violence, répondez-moi. Mais que dirai-je, et que me répondra celui qui a fait mes douleurs ?
Je repasserai devant vous toutes mes années dans l'amertume de mon cœur.

4° *Le poème de Job.*—Il en est de Job l'Iduméen comme d'Homère l'ionien ; on dispute sur le temps où il a vécu ; sur la composition du poème qui porte son nom. Drame ou épopée ? on ne saurait dire.

Où est-il ton sépulcre, sage des temps passés ? toi qui as créé cette épopée, cette théodicée ? Où est-il ton sépulcre, poète sublime, confident du conseil divin, où siègent les anges et les âmes des mortels ? toi qui embrasses d'un seul regard le ciel et la terre ; toi qui as su élever ton génie, depuis les gémissements que poussent les malheureux dans le royaume des ombres jusque par delà les étoiles ? Le cyprès, à la verdure éternelle, fleurit-il sur la terre où tu reposes ? ou dors-tu dans une retraite inconnue, comme ton nom que le passé s'obstine à nous taire ?

(HERDER, *Litt. des Hébr.*)

" Quelle que soit l'origine certaine de ce chef-d'œuvre, admirons-le comme le plus sublime monument littéraire, non pas seulement de l'esprit humain, des langues écrites, de la philosophie et de la poésie, mais de l'âme humaine. C'est le grand drame éternel, à trois acteurs, qui résume tout ; mais quels acteurs ! Dieu, l'homme et la destinée ! " (1)

Nous ne pouvons malheureusement citer de ce poème surhumain que deux courts extraits.

(1) Lamartine, *Cours fam. de Litt.*, XIe *Entr.*, p. 331. Cité par l'abbé Ath. Ollivier, *le Génie d'Israël.*

Qui me rendra ces années d'autrefois, ces temps où Dieu me protégeait, où sa lumière brillait sur ma tête ! ces jours de mon printemps, où Dieu habitait familièrement dans ma tente, où j'étais entouré de mes enfants. Alors je me lavais les pieds dans le lait, et les rochers répandaient pour moi des flots d'huile.

Quand je me rendais aux portes de la ville, je me faisais dresser un siège sur la place publique. A mon aspect, les jeunes gens se cachaient, les vieillards se levaient et restaient debout ; les magistrats baissaient la voix, et leurs langues s'attachaient à leurs palais.

J'étais les deux yeux de l'aveugle, les deux pieds du boiteux. Je servais de père à l'indigent. Je disais : Je mourrai dans mon aire ; mes jours se multiplieront comme le sable ; mes racines s'étendront au bord des eaux ; la rosée des nuits rafraîchira mon feuillage ; ma prospérité se renouvellera sans cesse, et mon arc se fortifiera entre mes mains.

(*Job*, XXIX.)

L'homme vit un jour sur la terre,
Entre la mort et la douleur ;
Rassasié de sa misère,
Il tombe enfin comme la fleur :
Il tombe ! au moins par la rosée
Des fleurs la racine arrosée
Peut-elle un moment refleurir !
Mais l'homme, hélas ! après la vie,
C'est un lac, dont l'eau s'est enfuie ;
On le cherche, il vient de tarir !

Mes jours fondent comme la neige
Au souffle du courroux divin ;
Mon espérance, qu'il abrège,
S'enfuit comme l'eau de ma main ;
Ouvrez-moi mon dernier asile :
Là, j'ai dans l'ombre un lit tranquille,
Lit préparé pour mes douleurs !
O tombeau, vous êtes mon père !
Et je dis aux vers de la terre :
" Vous êtes ma mère et mes sœurs ! "

(LAMARTINE.)

6. L'hymne; les hymnes de l'Eglise.—L'*hymne* (du grec *hymnos*, chant), en général, est une ode sacrée renfermant l'expression solennelle de l'enthousiasme de tout un peuple : tels sont les *chants nationaux*, particuliers à toutes les grandes races du monde. Ce genre de poème doit être tout en sentiments et en images ; et, comme il est fait pour les multitudes, il faut que le sublime qui y règne soit à la

fois si simple et si frappant qu'il saisisse tout d'un coup et sans peine tous les esprits. Ce ne sont pas entièrement les qualités du *Chant séculaire* d'Horace, qui reste cependant le chef-d'œuvre des "poèmes de circonstance", sur ce thème si riche d'ailleurs : Religion et patrie.

On donne le nom d'*hymnes liturgiques*, aux odes très courtes, destinées à être chantées, dans nos églises, pendant les offices divins. Ces hymnes, tout en se prêtant à l'exposition du dogme, sont plus spécialement des chants d'actions de grâces, des invocations, des prières ou des louanges que le poète adresse à Dieu ou aux saints : à Dieu, pour le célébrer, le remercier, implorer son secours ; aux bienheureux, pour exalter leur fidélité, l'héroïsme de leurs vertus, ainsi que leur bonheur et leur gloire, et les intéresser en faveur de leurs frères de la terre.

" Les hymnes du bréviaire romain ont pour un de leurs principaux objets d'interpréter le *symbolisme de la liturgie ;* elles en sont elles-mêmes d'admirables modèles, et très souvent elles procèdent par images. Du reste leurs auteurs, S. Ambroise, S. Hilaire, S. Grégoire, etc., sont des génies de premier ordre, habiles à saisir la raison des choses saintes et à trouver, pour la rendre, les images les plus heureuses. Pour élever l'âme du fidèle à Dieu, ils ne cessent donc d'interroger la nature dans chacun de ses règnes ; ils lui empruntent ses couleurs, ses harmonies, ses parfums ; et ils en appliquent aux choses de la grâce, aux mystères de la rédemption, les lois connues. De là jaillissent de merveilleuses clartés sur ces profondeurs qu'elles rapprochent.

" Les eaux, la terre, le chaos primitif et l'ordre imposé par la voix de Dieu aux éléments ; les animaux aimés de l'homme, les vicissitudes des jours et des saisons : la lumière surtout, la lumière dont l'essence éthérée, impondérable, si éclatante cependant dans la plupart de ses phénomènes, si énergique même dans ceux où elle reste cachée, la lumière dont la limpidité, les nuances, les accroissements, les déclins, les concentrations puissantes, les étranges déviations, fournissent de si riches similitudes avec la nature de Dieu, de la grâce, de l'âme et de leurs mutuelles relations : voilà les images que les hymnes ne cessent de mettre sous nos yeux, pour leur ouvrir ainsi, sur les horizons de l'ordre moral et de l'ordre surnaturel, des percées soudaines, sans limite, admirablement claires et pénétrantes, qui justifient la loi de Dieu, font sentir la justice, la puissance, la grandeur, les charmes de la prière, et donnent à l'homme conscience de cette mission glorieuse, dont il est investi,

de recueillir partout les enseignements des créatures pour s'instruire et s'édifier de leurs muettes louanges, pour en être, en face de Dieu, l'interprète ému et mélodieux, l'organe intelligent et fidèle." (1)

Pour bien apprécier cette poésie si belle, si riche et si majestueuse, il faut d'abord en comprendre parfaitement le texte ; et la chose est facile, car on trouve d'excellentes traductions des hymnes liturgiques dans les plus humbles " paroissiens." En second lieu, il faut avoir eu l'avantage, ou plutôt le bonheur, de les entendre exécuter, par quelque maîtrise puissante et artistement dirigée.

Un mot de la *mélodie* et du *rythme grégoriens.* C'est le texte qui donne à la *mélodie* grégorienne sa vie intérieure. Les mouvements ascendants et descendants du *dessin mélodique* sont en rapport exact avec l'accentuation des mots, selon cette règle : que la note placée sur la syllabe accentuée ne peut être surpassée en hauteur par aucune autre note dans le même mot. Quant au rythme, son principe fondamental consiste précisément dans la *déclamation du texte.* Ainsi, mélodie, rythme et texte sont unis de la manière la plus intime et se compénètrent mutuellement. En sorte que l'on peut définir le *plain-chant* : " La récitation solennelle d'un texte sacré à l'aide d'une belle modulation."

7. Le cantique.—Le *cantique* est une *monodie religieuse.* On entend par *monodies* un certain nombre de strophes semblables, qui toutes se chantent sur le même air avec parfois de légères variations. Dans chaque strophe doit être proposée une idée frappante, exprimée avec force dans les derniers vers et préparée par ceux qui précèdent. Souvent, une même idée dominante est répétée à la fin de chaque strophe, soit en termes identiques, soit avec une légère variante : un *refrain.*

Les paroles, la mélodie et le rythme du cantique doivent être pleins de gravité et manifester une émotion vraie mais contenue. Tout ce qui évoque d'une manière quelconque des idées frivoles ou des réminiscences mondaines, constitue une inconvenance des plus choquantes. (2)

---

(1) Le P. Monfat, *ouvr. cité.*—Voir aussi l'abbé Pimont : *Hymnes du bréviaire romain.*
(2) Le P. Verest, *ouv. cité.*

8. Le dithyrambe.—Le *dithyrambe* était, chez les Grecs, une ode en l'honneur de Dionysos (Bacchus), le père de la vigne, et qui se chantait tous les ans, à l'époque des vendanges. Les poètes y imitaient le délire de l'ivresse ; de là un lyrisme violent, tumultueux, passionné. Nous dirons comment la *tragédie* émergea peu à peu de ce chœur trébuchant et dansant. Mais on entend aujourd'hui par *dithyrambe* une ode portée au plus haut point de l'enthousiasme et de l'exaltation poétique. Ce poème sert à exprimer avec impétuosité les sentiments actuels d'une passion ardente, comme la joie, l'indignation. Il prend ses sujets dans la religion, la morale, la politique. Obligé de suivre la passion dans sa marche désordonnée, il doit, comme chez les Grecs, avoir des allures neuves, hardies et vives ; aussi bien, il n'exige pas l'unité de pensée, non plus que la symétrie des strophes et l'égale mesure des vers.

Les exemples de ce poème sont peu nombreux. Nous mentionnerons celui de Delille, sur l'*Immortalité de l'âme*, dirigé contre les révolutionnaires de 1793 ; celui de Lebrun, à propos de la campagne d'Italie en 1796 ; et surtout l'ode de Lamartine à M. de Genoude, pour le remercier de sa traduction de l'Ecriture. En voici le début :

> Ecoutez ! Jéhovah s'élance
> Du sein de son éternité.
> Le chaos endormi s'éveille en sa présence,
> Sa vertu le féconde, et sa toute puissance
> Repose sur l'immensité.
> Dieu dit, et le jour fut ; Dieu dit, et les étoiles
> De la nuit éternelle, éclaircirent les voiles ;
> Tous les éléments divers
> A sa voix se séparèrent ;
> Les eaux soudain s'écoulèrent
> Dans le lit creusé des mers ;
> Les montagnes s'élevèrent,
> Et les aquilons volèrent
> Dans le libre champ des airs.

ARTICLE IV

L'ode héroïque, morale, gracieuse; la chanson, la romance et la cantate.

1. L'ode héroïque.—2. L'ode morale ou philosophique.—3. L'ode gracieuse ou badine ; la poésie intime.—4. La chanson et la romance.—5. La cantate, l'ode-symphonie et l'oratorio.

1. L'ode héroïque—L'ode *héroïque*, appelée aussi *pindarique*, parce que Pindare en offre les plus beaux modèles, est celle qui célèbre les hauts faits, le génie, les talents, les vertus des grands hommes dans tous les genres, des héros vainqueurs dans les combats, des souverains, des hommes d'Etat, etc. Elle peut s'étendre aussi à tout ce qui intéresse vivement les nations, comme les événements heureux ou malheureux ; et alors elle comprend toutes les odes qui ont pour principe et pour base l'amour de la patrie.

Le caractère dominant de ce genre de composition est la noblesse, l'élévation et même le sublime dans les pensées et dans le style. Cette ode aime une marche libre et fière, de la verve et de la chaleur, de la noblesse dans les images, de la variété dans les mouvements.

Les plus grands auteurs d'odes héroïques sont : chez les Grecs, Tyrtée et Pindare ; Horace, chez les Latins ; et, chez les Français, Malherbe, Lefranc de Pompignan, Lebrun, Casimir Delavigne, Chênedollé, Victor Hugo, Lamartine, etc.

2. L'ode morale ou philosophique.—L'ode *morale* ou *philosophique* est celle dont les sentiments sont inspirés par la vertu, l'amitié et l'humanité. Le poète s'y abandonne à toutes les inspirations que peuvent lui suggérer la beauté du bien et de la vérité, ou la laideur du mal et de l'erreur. Mais il faut que sa morale soit revêtue des plus brillantes couleurs, et que ses spéculations les plus abstraites soient animées de tout le feu de la poésie.

Modèles : Lamartine, *Ode sur le Génie*, la *Prière*, l'*Hymne au Christ*, l'*Hymne à la nuit*, etc.; Victor Hugo, *Moïse sauvé du Nil*, *Pour les pauvres*, etc.

3. L'ode gracieuse ou badine; la poésie intime. —L'ode *gracieuse* ou *badine* est celle qui roule sur des sujets légers, agréables et tendres. Elle aime les descriptions riantes, les chants joyeux, les scènes touchantes et aimables, précisément enfin les pensées et les tableaux *gracieux.*

Les livres Saints eux-mêmes en fournissent plus d'un exemple :

Vous bénirez nos champs, Seigneur, et vos bénédictions seront la couronne de l'année, et les campagnes se couvriront de vos dons. Les déserts s'embelliront et deviendront fertiles ; les collines seront revêtues d'allégresse ; et les vallées enrichies de la multitude des grains, élèveront la voix et chanteront l'hymne de vos louanges. (1)

Ce nom scolastique d'ode gracieuse désigne donc la *poésie intime,* ou mieux encore, dans le sens moderne du mot, la *poésie* tout court, lorsqu'elle s'épanouit dans le domaine des sentiments modérés, excluant les transports de l'enthousiasme et les mouvements de la passion.

Cette poésie, qui est rêverie, sentiment de la nature, émotion douce et pénétrante, a existé, comme on le voit, de tout temps. Nous venons d'en découvrir des traces dans la Bible. Homère, Hésiode, Sophocle, Aristophane en présentent transitoirement des modèles. Mais Anacréon de Téos, contemporain de Pindare, est le premier qui se soit fait de la poésie intime une spécialité. (*La Colombe, La Rose, L'Amour mouillé*) ; plus tard apparaîtront, Théocrite, Méléagre et les quarante-cinq collaborateurs de l'*Anthologie.*— Horace n'est donc pas l'inventeur de l'ode légère ; mais c'est le poète latin qui l'a maniée avec le plus d'art et de charme : il y a déployé un véritable génie. Virgile, son ami, sans avoir rien écrit sous la forme de l'ode, peut être considéré comme un représentant de la poésie intime, grâce aux délicieux petits tableaux dont il a orné les *Bucoliques* et les *Géorgiques...*

Mignonne, allons voir si la rose
Qui ce matin avait déclose
Sa robe de pourpre au soleil,
A perdu cette vesprée
Les plis de sa robe pourprée,
Et son teint au vôtre pareil.

(1) Ps. 63.

Las! voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place,
Las, las, ses beautés laissé choir!
O vraiment marâtre nature,
Puisqu'une telle fleur ne dure.
Que du matin jusques au soir!

Dame, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeunesse:
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté.

(RONSARD.)

4. La chanson et la romance.—La *chanson* est une espèce d'ode au caractère ordinairement badin, léger, amusant, délicat, satirique ou touchant, dans laquelle on exprime par le chant une pensée ou un sentiment qu'on cherche à rendre populaire. Traitant toutes sortes de sujets, il est nécessaire qu'elle puisse prendre tous les tons. Elle demande, en conséquence, un esprit délié, une imagination enjouée, et, à l'occasion, une douce sensibilité. Ce genre de poésie doit présenter une suite d'idées naturelles et piquantes, d'images vives ou gracieuses: tout cela exprimé dans un style d'une perfection achevée.

La chanson se divise, comme le cantique, qui n'en est qu'une variété, en stances appelés *couplets*, lesquels se terminent par le même ou les deux mêmes vers, faciles à retenir et à chanter, que l'on nomme le *refrain*.

La *romance* est une chanson tendre ou plaintive, presque toujours avec refrain, et ayant pour sujet une histoire touchante, un regret, un souvenir mélancolique. C'est l'élégie de la chanson. On connaît l'exquise romance de Châteaubriand:

Combien j'ai douce souvenance
Du joli lieu de ma naissance!
Ma sœur, qu'ils étaient beaux les jours
De France!
O mon pays, sois mes amours
Toujours!

La *chansonnette* tient avec humeur des propos gais et doucement satiriques ; elle raille finement les travers, les manies, les ridicules et montre les choses sous leur aspect plaisant.

G. Nadeau restera célèbre par un grand nombre de petits chefs-d'œuvre en ce genre : *La Garonne*, *Les deux gendarmes*, etc.

5. La cantate, l'ode-symphonie et l'oratorio.—1° La *cantate* est une composition lyrique, une espèce d'ode dans le genre héroïque ou gracieux, faite pour être mise en musique. Elle se compose de deux parties alternantes : le *récit* ou *récitatif*, et l'*air* ou le *chant* ; de là deux sortes de musique, et aussi deux sortes de poésie.

Les récits sont de mesure inégale, c'est-à-dire en vers alexandrins mêlés d'autres vers ; les airs sont en strophes, et admettent des vers de toute mesure ; cependant ceux de douze syllabes doivent y être évités, parce que peu favorables à revêtir une musique animée et vive.

La cantate comprend, en général, trois parties (1), formant en quelque sorte trois actes : la 1re fait l'exposition du sujet ; dans la 2me, on développe la scène principale ; la 3me, réservée à la conclusion, unit les réflexions morales à des traits de sentiment. Cette succession de scènes dramatiques se distingue du drame en ce qu'on n'y met point d'action ni d'intrigue. Les premières cantates furent composées pour une seule voix ; dans la suite, on arriva à les faire pour plusieurs voix, avec chœurs et orchestre.

Ex. : L'*Ariane à Naxos*, de Haydn ; l'*Armide*, de Beethoven ; la *Primavera*, de Chérubini, et la *Sapho*, de Paër.

La cantate est née, au XVIIIe siècle, en Italie, où elle contribua à la gloire de musiciens célèbres, comme Carissimi, Stradella, Pergolèse, Porpora, sans toutefois illustrer en proportion les poètes auteurs des paroles, sauf Métastase (1703-1772), l'étonnant librettiste d'opéras. J.-B. Rousseau la transporta en France ; il y déploya un talent particulier de mise en scène et surtout de versification habile : *Circé*, l'*Arbrisseau*, l'*Hiver*, *Bacchus*. LeBrun dit,

(1) C'est-à-dire trois récits, introduisant à trois airs. A l'origine, elle ne se composa que d'un récitatif, suivi d'un air.

en parlant de cette dernière : " Jamais, ni chez les anciens ni chez les modernes, il ne s'est fait d'ode plus belle à ce dieu. Toute la mythologie du vin est là, tout son pouvoir, toutes ses vertus sont chantées ; les dieux boivent à pleine coupe l'immortalité, et le poète semble boire avec eux." Ce chef-d'œuvre tant glorifié n'est guère que du fatras mythologique. Pour illustrer la facture de la cantate, nous préférons le poème suivant :

LE DELUGE

1*er Récit*

Dieu puissant dont le souffle anima les mortels,
Qui voulais de leurs cœurs te faire des autels,
Déjà toute la race humaine
Par le crime a souillé l'ouvrage de tes mains.
Tu t'en repens, ô Dieu ! sans douleur et sans haine,
Et ce repentir même entra dans tes desseins.

Air.

Aux mortels déclare la guerre ;
Que ta justice arme ton bras.
Lève-toi, que de ces ingrats
Ta vengeance purge la terre.
Ils n'écoutent que leurs désirs ;
Ta voix ne se fait plus entendre :
Frappe ; il est temps de les surprendre
Dans l'ivresse de leurs plaisirs.

2ème Récit.

Quels prodiges ! les mers franchissent leurs rivages.
Les fleuves se joignent aux mers ;
De toutes parts les humides nuages,
Rassemblés par les vents, ont obscurci les airs,
Une nouvelle mer, dans les cieux suspendue,
Mêle encor ses torrents à la fureur des flots.
Toute la nature éperdue
N'est plus que cris, qu'horreur, que plainte et que sanglots.

Air.

Ciel ! est-ce en vain que l'on t'implore ?
Es-tu sourd aux cris des humains ?
Tirés du néant par tes mains,
Vont-ils y retomber encore ?
Ne reste-t-il aucun espoir ?
Vas-tu détruire ton ouvrage ?
Ton bras, pour venger ton outrage,
Epuisera t-il son pouvoir ?

3ème Récit.

Non, ce vaste vaisseau, respecté par les ondes,
A sauvé l'innocent reste du genre humain ;
Les flots vont retourner dans leurs grottes profondes,
La terre se découvre, et l'air devient serein.
Sur les mortels qui doivent naître
Un semblable courroux ne doit plus éclater ;
Mais ils en deviendront peut-être
Plus hardis à le mériter.

Air.

Gage de paix, nue éclatante,
Etonnez et charmez les yeux;
Hâtez-vous d'embellir les cieux,
Rassurez la terre tremblante ;
D'un bras si prompt à nous punir
Sauvez désormais la nature,
Et de la paix qu'un Dieu nous jure
Eternisez le souvenir.

(LAMOTTE, 1672-1731.)

2° L'*ode-symphonie*, créée par Félicien David, est une cantate à trois parties largement développées, pour soli, chœurs et orchestre, dont les récitatifs ne sont pas chantés, mais vraiment *récités*, déclamés par le coryphée, sur une tenue discrète des instruments à cordes. Cette conception de la cantate exige un poème plus lyrique en même temps que plus fini, plus parfait de forme.

Le livret du *Désert* (15 déc. 1844), qui a pour auteur un poète cependant bien oublié aujourd'hui, Auguste Colin, mérite d'être étudié ; Rousseau n'a rien fait d'aussi poétique et d'aussi musical. En voici quelques strophes :

Au désert, tous se tait ; et pourtant, ô mystère !
Dans ce calme silencieux,
L'âme pensive et solitaire
Entend des sons mélodieux !

Ineffables accords de l'éternel silence !
Chaque grain de sable a sa voix :
Dans l'éther onduleux le concert se balance,
Je le sens, je le vois !

(*Le Désert*, 1re partie.)

Des teintes roses de l'aurore
La base des cieux se colore :
L'astre du jour
Rayonne tout à coup comme un hymne sonore,
Et remplit le désert de lumière et d'amour.

(3me partie.)

3° L'*oratorio* est, comme la cantate, un drame, ou tout au moins une série de tableaux dramatiques en raccourci, sur un sujet biblique ou religieux.

Tels sont la *Création* de Haydn, la *Rédemption* de Gounod, le *Paradis perdu* de M. Th. Dubois, la *Terre promise* et *la Vierge* de M. Massenet, le *Déluge* de M. C. Saint-Saëns, etc. Il est facile de se procurer les partitions de ces morceaux lyriques et d'en apprécier la valeur littéraire en même temps que musicale.

ARTICLE V

Le lyrisme ancien et moderne ; l'élégie et le satire.

1. Le lyrisme grec : poésie élégiaque, ïambique et lyrique proprement dite. —2. Le lyrisme latin.—3. Le lyrisme en France.—4. L'élégie.—5. La satire.

1. Le lyrisme grec : poésie élégiaque, ïambique et lyrique proprement dite. —Nous avons signalé une difficulté qui se présente, lorsqu'on veut classer les représentants de la poésie personnelle chez les Grecs, provenant de ce que ceux-ci différenciaient les genres, non d'après les sujets traités, mais d'après la métrique. Pour nous, encore une fois, nous ne distinguons pas, le fond étant le même, leur poésie *élégiaque* ou *ïambique*, de leur poésie *lyrique*, c'est-à-dire chorale.

1° *Poésie élégiaque.* Il n'est rien resté de la poésie antéhomérique. Nous savons toutefois, et précisément par Homère et par Hésiode, que cette poésie était exclusivement *lyrique*, c'est-à-dire chantée au son de la lyre, et qu'elle avait un caractère sacré, *religieux*. Les bardes de l'époque fabuleuse s'appelaient *aèdes*, c'est-à-dire chanteurs, et s'acquittaient de leur mission à la manière d'un sacerdoce. Orphée, Amphion, Olen, dans leurs improvistions ardentes, célé-

braient la divinité et enseignaient aux peuples leur devoirs. Le *linus*, le *péan*, l'*hyménée*, le *thrène*, qui sont les formes connues de cette poésie primitive, devaient avoir quelque ressemblance, l'inspiration divine en moins, avec les hymnes, les cantiques et les psaumes des Hébreux, et se chanter d'une façon à peu près analogue.

De sacrée, de divine, la poésie hellénique se fit semi-divine, et vers le temps d'Homère, chanta les héros issus des dieux, demeurant toutefois impersonnelle et narrative. C'est seulement aux VII[e] et VI[e] siècles av. J.-C., lorsque les Hellènes eurent secoué le joug des monarchies absolues et se furent constitués en états libres, en Cités indépendantes, que la poésie, s'émancipant à son tour, se fit humaine et *personnelle.* Elle descendit des cimes de l'Olympe pour traduire l'âme, ses joies, ses amours et ses haines, toute la gamme de ses émotions individuelles.

Les poètes de cette époque inventèrent le mètre *élégiaque,* qui consiste dans l'entrelacement du vers héroïque, l'hexamètre, et du pentamètre, de manière à former le poème d'une série de *distiques.* Telle était l'*élégie* au point de vue de la métrique : une pièce composée de distiques, quel qu'en fut d'ailleurs le fond ou le sentiment. Il est probable toutefois qu'à l'origine l'élégie grecque fut, comme l'étymologie le suppose, un chant de tristesse.

Résumé historique : (a) Elégies *guerrières :* Callinus d'Ephèse et Tyrtée d'Athènes ; (b) Elégies *gnomiques* (sentences morales), patriotiques : Solon d'Athènes et Théognis de Mégare ; (c) Elégies *tendres,* à la façon de nos élégiaques modernes : Mimnerme, qui vécut un demi-siècle après les précédents. (1)

2° *Poésie ïambique.* Archiloque de Paros (VII[e] siècle) est considéré comme l'inventeur de l'*ïambe,* un rythme vif et mordant qu'il mit au service de ses haines. (2) C'est le père de la satire.

---

(1) Voir A. Pierron, *Hist. de la litt. grecq.* ; Croiset : *Leçons de litt. grecq.*, et Villemain, *ouvr. cité.*

(2) " La rage, dit Horace, l'arma de l'iambe qu'il avait forgé : "
Archilocum proprio rabies armavit iambo.
On sait la devise de Juvénal :
Si natura negat, facit indignatio versum.

D'après la tradition, l'ïambe serait sorti du culte de Déméter (Junon). Dans l'hymne homérique à cette déesse, Iambé est le nom de sa servante qui, par ses plaisanteries, fait rire Déméter de l'enlèvement de sa fille Perséphone; plus tard, elle fut associée au culte de sa divine maîtresse. Cette légende montre que, dès l'origine, le genre ïambique fut synonyme de raillerie et de *satire.*

" Les poètes ïambiques proprement dits, remarque M. Croiset, les maîtres et les fondateurs du genre, sont des railleurs. Le mot même d'*ïambe* est devenu, en grec et dans les langues modernes, synonyme de *satire.*"

Simonide d'Amorgos et Hipponax d'Ephèse, contemporains d'Archiloque, manient l'ïambe avec beaucoup de gaîté et de malice. Ils furent les premiers " grotesques de la poésie," et préparèrent les voies à la comédie d'Aristophane.

Les poèmes élégiaques et ïambiques étaient primitivement chantés, mais plus tard on se contenta d'une *récitation mélodramatique.* (1) L'élégie et l'ïambe ne sont donc par la forme qu'une sorte de *demi-lyrisme.*

3° *Poésie lyrique proprement dite.*—En même temps que florissait la poésie élégiaque et ïambique, une autre forme du lyrisme grec naissait, probablement dans Lesbos et, des îles ïoniennes, se répandait bientôt par tout le territoire hellénique, l'*ode chantée,* qui était un retour à la facture primitive, et constituée par deux éléments essentiels : la *strophe* et la *musique,* auquel s'y en ajouta un troisième : la *danse.*

(*a*) L'ode antique était divisée en *strophes,* c'est-à-dire en périodes rythmiques, développant à la fois une pensée poétique et une pensée musicale. La mesure de la strophe initiale se reproduisait jusqu'à la fin du morceau, de façon que l'*air* se répétait à chaque stance sur un texte différent, comme dans nos chansons. Dans l'ode chantée avec accompagnement d'évolutions chorégraphiques, on ajouta à la strophe, l'*antistrophe* et l'*épode :* ce qui formait une *triade.* Les deux premières sont symétriques : elles ont le même nombre

---

(1) On appelle ainsi la déclamation d'un monologue avec accompagnement instrumental *pianossimo.*

de vers, même rythme, même air musical ; l'épode a une mélodie et un mètre particuliers.

(*b*) Le poète composait vers et musique ; d'ordinaire même, il était exécutant. La musique était, ou *monodique*, à une seule voix, ou *chorale*, chantée par un chœur. L'accompagnement des monodies et des chœurs, comme la mélodie elle-même, dont notre plain-chant peut donner une idée, était très simple. Il *préludait* au chant et le *soutenait*.

Il se faisait au moyen de trois variétés d'instruments à cordes : la *cithare*, sorte de harpe sans pédales, la *lyre* et le *phorminx* : et d'un seul instrument à vent : la *flûte* à deux tubes en roseau, terminés à une embouchure unique.

La musique athénienne n'admettait pas les intervalles chromatiques, tous les morceaux étaient notés en *ut* majeur. Enfin le chant était homophone ; on chantait *à l'unisson* : la prononciation des paroles n'en était que plus distincte.

Principaux représentants :

1° Lyrisme *éolien* ou *lesbien*, monodies : Terpandre de Lesbos (VII[e] s.), inventeur de la lyre à sept cordes ; Alcée de Mithylène, Sapho de Lesbos, Erinne de Téos.—Odes à une seule voix, en strophes fixes, saphiques ou alcaïques. L'ionien Anacréon de Téos se rattache à cette brillante pléiade.

2° Lyrisme *dorien*, ou *choral* : Alcman de Sardes, Stésichore d'Himère, initiateur de l'*épode ;* Simonide de Céos, qui inaugura l'ode triomphale, l'*épinikion*, genre dans lequel s'immortalisa Pindare. La gloire de ce dernier efface celle de tous ses rivaux ; on peut dire de lui ce qu'il chantait de l'un de ses coureurs. " Entré le dernier dans la carrière, un coup d'aile le porte au premier rang." (Hist. litt.)

Enfin les grands tragiques, Eschyle, Sophocle et Enripide, appartiennent au lyrisme dorien, par le dialecte et la facture des *chœurs* qui forment un élément nécessaire de leurs drames.

2. Le lyrisme latin.—Le lyrisme d'Horace dérive directement du lyrisme grec, en particulier du lyrisme lesbien, à strophes de forme fixe (alcaïques, saphiques, etc.). Il y a cependant une différence radicale entre ses poésies et celles de ses modèles grecs : ces dernières étaient toutes destinées à être *chantées ;* les siennes furent composées pour être *lues*

ou *déclamées*, sans aucun accessoire musical. Pour lui, la lyre n'est plus franchement qu'une métaphore. Du reste, Horace est un cas isolé dans la poésie latine : il n'eut pas de devanciers ni de disciples.

3. Le lyrisme en France.—En France, la *strophe* reste la forme traditionnelle de la poésie lyrique proprement dite. L'histoire littéraire, à laquelle nous devons renvoyer ici, distingue dans l'évolution du lyrisme français trois époques bien marquées : 1° le *moyen-âge*, avec ses trouvères et ses troubadours, chansonniers naïfs, ignorant des formes grecques ou latines ; 2° l'époque *classique*, qui reprend les cadres anciens : de Ronsard et la Pléiade, jusqu'à J.-B. Rousseau et Jacques Delille ; 3° l'époque *romantique*, qui produit des œuvres originales, vraiment françaises.

4. L'élégie.—Nous avons vu que chez les Grecs, on appelait *élégie* tout poème écrit en *distiques*. Les premières élégies furent des chants guerriers, patriotiques ou gnomiques. Avec Mimnerme, elle sert à l'expression des sentiments tendres. L'élégie *latine* ne diffère de l'élégie grecque qu'en un seul point : elle n'est pas destinée à être chantée. Elle reproduit la même versification. Au reste, elle est toujours *plaintive*.

Elégiaques latins ;

Catulle, Properce, Tibulle, Gallus, Ovide. (Hist. litt.)

En France, où elle fut introduite par Ronsard, l'élégie est comme chez les Latins, un petit poème destiné à exprimer des sentiments plutôt mélancoliques, tels que le regret et la tristesse :

> La plaintive élégie, en longs habits de deuil,
> Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil.
>
> (BOILEAU.)

Elégiaques français :

Ronsard, la *Brièveté de la vie ;* Malherbe, *Consolation à Du Perrier ;* La Fontaine, *Aux nymphes de Vaux*, sur la disgrâce de Fou-

quet; Gilbert, le *Poète mourant ;* André Chénier, la *Jeune Captive ;* Millevoye, la *Chute des Feuilles*, l'*Anniversaire ;* Lamartine, Hugo, Musset, Mme Desbordes-Valmore, Mme Tastu, toute la pléiade romantique. (Hist. litt.)

5. La satire.—La *satire* est la peinture en vers, plaisante ou indignée, des ridicules ou des vices humains; ou bien encore, une composition en vers, dans laquelle on attaque directement les vices, les défauts et les travers des hommes, de même que les mauvais ouvrages, les faux jugements et les sophismes. (1)

Le mot " satire " est d'origine romaine ; il vient du mot *satura*, qui, dans les auteurs de la plus ancienne latinité, signifiait *mélange*, *pot-pourri*. Dans l'idée des Romains, il ne convenait qu'aux compositions réunissant un mélange familier, pour le fond, de sérieux et de plaisant, et, pour la forme, de prose et de vers (*Satires ménippées*).

Quintilien déclare le genre satirique d'invention romaine: " La satire, du moins, nous appartient tout entière : *Satira quidem tota nostra est.*" Avant lui, Horace avait salué Ennius comme le " premier modèle d'une poésie à laquelle les Grecs n'avaient pas touché : *intacti Græcis carminis auctor.*"—Si l'on considère le fond et la matière même de la satire, ces deux affirmations ne sont pas exactes. Comme expression de la colère ou de la moquerie, la satire est plutôt *humaine ;* elle n'est pas d'invention romaine. Et, pour ne parler que des Grecs, ils avaient vu naître, bien longtemps avant Ennius et Lucilius de Rome, des poètes satiriques de premier ordre : Archiloque, Simonide d'Amorgos, Théognis de Mégare, Hipponax d'Ephèse ; ils avaient eu surtout Aristophane, dont le théâtre est la satire en action. Sa comédie n'est-elle pas une critique des contemporains, tour à tour sociale, politique, littéraire et remplie de personnalités ?—La satire existe donc à l'état diffus dans la littérature grecque ; mais elle n'y a pas de cadre particulier, de poétique spéciale. L'originalité des Romains consiste en ceci, qu'ils ont donné

(1) La *satire* est l'expression poétique de l'indignation ou de l'hilarité qu'excitent les travers graves ou légers des hommes." (P. Verest) Elle est *sociale*, *politique*, *morale* ou *littéraire*.

au développement satirique une forme inconnue avant eux et qui est restée définitive. Ils en ont fait une composition en vers hexamètres et traitant les sujets plus haut mentionnés.

Résumé historique : 1° A Rome, les satires d'Ennius sont de purs essais. Le vrai créateur du genre, n'en déplaise à Horace, est Lucilius (148-103), qui a laissé un recueil de poésies mordantes, divisé en 30 livres. Il y attaque les vices populaires avec une verve étincelante et inspirée.

On ne rencontre pas dans Horace l'invective haineuse de Lucilius. Il intitule les dix-huit pièces de son œuvre qu'on a rangées dans le genre satirique, *Sermones*, des *causeries.* Il y attaque les travers plutôt que les vices de l'humanité, sur le ton d'une conversation spirituelle et élégante. Son idéal serait de " corriger les hommes par le rire : *Castigat ridendo mores.*"

Avec Pétrone, la satire s'arrête complaisamment à la peinture trop fidèle des scandales d'une époque de dépravation (*Satyricon*).

La corruption des mœurs, sous la Rome impériale, était bien faite pour allumer les colères et provoquer les invectives d'un poète honnête homme. Aussi bien cette époque vit briller Perse et Juvénal, les deux seuls poètes qui ne cultivèrent que la satire.

2° *En France :* Au moyen-âge. les romans anonymes du *Renard* et de la *Rose ;* au XVI[e] siècle, Rabelais, la *Satire Menippée*, dirigée contre la Ligue, et Mathurin Régnier, qui fut appelé le *Père de la Satire ;* au XVII[e], Boileau ; au XVIII[e], Gilbert et André Chénier ; au XIX[e] Barthélémy et Méry, *Némésis*, journal politique en vers ; Auguste Barbier, les *Iambes*, V. de Laprade, *Muses d'Etat*, V. Hugo, les *Châtiments*, etc.

Ceux qui considèrent dans la satire principalement le *but* qu'elle se propose, ou du moins sa *prétention* de corriger les hommes en leur faisant la leçon, rangent ce poème dans le genre didactique.

La satire en leçons, en nouveautés fertile,
Sait seule assaisonner le plaisant et l'utile,
Et, d'un vers qu'elle épure aux rayons du bon sens,
Détromper les esprits des erreurs de leur temps.
Elle seule, bravant l'orgueil et l'injustice,
Va jusque sous le dais faire pâlir le vice ;
Et souvent, sans rien craindre, à l'aide d'un bon mot,
Va venger la raison des attentats d'un sot.

(BOILEAU.)

On peut se demander toutefois, quand et par quel satirique ce but moral fut jamais ambitionné ou atteint.

Ce n'est guère, en effet, par Archiloque, honni autant que redouté de ses concitoyens, payé pour médire des autres, et dont Pindare disait plus tard : " J'ai vu, quoique de bien loin, dans les angoisses du désespoir, l'outrageux Archiloque engraissé du profit de ses haines calomnieuses. (Pyth., II.) Aristophane, avec ses étincelantes comédies politiques, a-t-il rendu les Athéniens plus sages, les a-t-il corrigés de leur inconséquence et de leur légèreté? Juvénal est reconnu pour un moraliste affreusement immoral. Horace, en dépit de son aimable esprit et de son exquis bon sens, ne s'était pas montré plus édifiant. Boileau se fit plus d'ennemis qu'il ne forma de bons poètes. Enfin, V. Hugo, dans ses *Châtiments*, a surabondamment montré que la satire, au lieu d'être une œuvre de justice et d'enseignement, peut être une œuvre de haine et de passion.

Par contre, ce qui caractérise les auteurs de poèmes satiriques de tous les temps, bien plus que la préoccupation de moraliser ou d'instruire : c'est la verve railleuse ou indignée du poète, c'est le *lyrisme*. La satire est donc un démembrement de la poésie lyrique.

CHAPITRE II

LE GENRE ÉPIQUE

ARTICLE I

L'épopée et le merveilleux épique.

1. Définition.—2. Epopée naturelle, artificielle ; l'épopée moderne.—3. Le merveilleux et ses espèces.—4. Emploi du merveilleux ; l'opinion de Boileau ; le merveilleux allégorique ; la théorie actuelle de l'épopée.

1. Définition.—Le *poème épique* proprement dit, ou la *grande épopée*, est le récit poétique d'une entreprise mémorable, héroïque, nationale et merveilleuse.

1° *Récit poétique.* Nous disons un *récit* pour distinguer l'épopée de la poésie lyrique et du drame. Le poème épique

est *narratif :* il met sous nos yeux une succession d'événements. Sans doute, on y trouve des descriptions, des discours, des portraits, mais le récit y domine.—De plus, c'est une narration *poétique* (1), un *poème*, c'est-à-dire une création, une œuvre d'imagination puissante, qui évoque un monde—aboli ou fictif - dans son mouvement et son infinie diversité. Nous la séparons ainsi de l'histoire, qui est le récit *véridique* des événements passés. L'histoire n'est pas moins à la base de l'épopée, mais celle-ci est l'histoire *légendaire* des temps anciens, à une époque où les hommes sont plus soucieux des belles fictions que des faits authentiques ; en un mot, " l'histoire des siècles dans lesquels l'histoire n'est pas encore née." (G. Kurth.)

2° *D'une entreprise mémorable.*—C'est une *entreprise*, c'est-à-dire un événement qui comprend un ensemble de faits ou d'actions tendant tous au même but ; *mémorable*, parce que l'épopée est consacrée aux sujets grands, nobles et importants. Elle se distingue ainsi des petits poèmes narratifs, dont la portée est moins élevée, et du roman, qu'on a défini une " épopée bourgeoise."

3° *Héroïque.*—Grâce à un certain éloignement, et l'imagination aidant, les personnages et les événements atteignent, dans l'épopée, des proportions prodigieuses. Le poète nous y dépeint, une humanité supérieure par la force, l'énergie et quelquefois la violence des passions. C'est que l'esprit humain a une tendance innée à *idéaliser* le passé, à se le représenter plus redoutable, ou plus grand, ou plus beau que nature.

4° *Nationale.*—Cette histoire héroïque est, en même temps nationale. La fiction et l'imagination y reposent sur un fond de réalité. Un peuple y trouve le résumé de ses mœurs, de ses institutions, de sa vie politique et de ses croyances. De là l'influence *morale* et *artistique* de ces sortes de poèmes sur les peuples qui ont eu la fortune d'en être dotés à leur origine. L'*Iliade* et l'*Odyssée*, a-t-on dit

(1) Nous ne disons pas nécessairement écrite en vers : l'*Iliade* traduite en bonne prose cesse-t-elle pour cela d'être une épopée admirable ?

avec raison, furent " la Bible des Grecs " ; c'était pour eux, non seulement le livre de l'enfance, mais le livre de tous les âges : témoin Alexandre. Ils y ont puisé, avec le goût des arts et l'inspiration première de tous les genres de poésie qu'ils ont créés, les principes de ces vertus guerrières et civiques, qui ont fait d'eux le peuple le plus extraordinaire de l'antiquité.

" Le génie d'Homère semble avoir créé le monde de la littérature et des arts. L'histoire, l'éloquence, la tragédie, la comédie même sont nées de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*... Qui pourrait affirmer qu'Eschyle, Sophocle et Euripide eussent créé d'eux-mêmes la tragédie ; Aristophane et Ménandre la comédie, Hérodote l'histoire, Démosthène l'éloquence ? Qui pourrait même prétendre que Phydias eût trouvé dans un bloc de marbre son Jupiter Olympien, si Homère ne lui eût appris comment le maître des dieux ébranlait le monde d'un froncement de ses sourcils ? "

(MENNECHET, *Littérat. grecque.*)

Vieil Homère, salut ! De tes divins écrits
Tous les talents divers empruntent leur naissance,
C'est toi que l'on peignait ainsi qu'un fleuve immense,
Où, la coupe à la main, venaient puiser les arts !

(DELILLE, l'*Imagination.*)

5° *Merveilleuse* enfin, parce qu'il n'existe pas de poème épique, généralement reconnu comme tel, dont l'entreprise ne soit donnée comme inspirée, soutenue et accomplie par l'intervention de la Divinité. C'est un *fait*, qu'il nous suffit, pour le moment, de constater. " La grande épopée, dit Chantrel, est le récit poétique d'une action grande et mémorable, qui intéresse une nation ou l'humanité tout entière, et à laquelle prennent part à la fois le ciel et la terre : l'homme, la nature et la Divinité."

2. Epopée naturelle, artificielle; l'épopée moderne.—Les grands poèmes, caractérisés par l'importance de la narration, et conséquemment par l'importance au moins relative du fait raconté, sont de deux sortes : les épopées *naturelles* et les épopées *savantes* ou *artificielles*. " Ce qu'on nomme épopée, dit le P. Longhaye, se présente à nous sous deux formes possibles : tableau héroïque et merveil-

leux d'une entreprise assez vaste pour intéresser à la fois le ciel et la terre : c'est l'*Iliade ;* synthèse grandiose d'une science particulière ou de toutes les sciences groupées autour de leur centre : c'est la *Divine Comédie.*"

1° L'épopée *naturelle* est celle que nous avons définie dans le paragraphe précédent, c'est-à-dire " un récit légendaire, héroïque et merveilleux, fruit du travail collectif d'une nation adolescente, pendant la période antéhistorique de son existence. " (P. Verest.) Tels sont :

Chez les Grecs : l'*Iliade* et l'*Odyssée* (1) ; chez les Scandinaves, les *Eddas* (2) ; chez les Germains, les *Niebelungenlied* (3) ; chez les Francs, la *Chanson de Roland* (XIe siècle), ainsi que les autres *chansons de Gestes* des trois cycles, carlovingien, breton et païen (4) ; chez les Espagnols, le *Romancero du Cid* (5).

2° Les épopées *artificielles* ou *savantes*, sont des œuvres créées par des artistes de génie dans les temps historiques, c'est-à-dire de civilisation avancée, et presque toutes plus ou moins modelées sur les chefs-d'œuvre d'Homère d'abord, ensuite sur celui du principal imitateur de ce poète, Virgile.

L'épopée savante est donc un calque de l'épopée primitive. Elle risque fort, pour cette raison, de manquer de sincérité, de vraie chaleur et d'intérêt. Néanmoins, il s'est exécuté, dans ces conditions désavantageuses, à part l'*Enéide* : hors de France, au moins cinq chefs-d'œuvre qui font grand honneur au génie humain ; et en France même, avec une tentative méritoire d'épopée nationale en vers, deux poèmes narratifs en prose, qui resteront classiques, et que nous pouvons ranger dans le genre épique.

Virgile a essayé, dans l'*Enéide*, de réunir les beautés de l'*Odyssée*, (ch. I-VI) et de l'*Iliade* (ch. VII-XII). Sujet : les origines troyennes de Rome. Le " pieux " Enée, après la ruine de Troie, s'échappe sur une petite flotte, emportant ses " pénates sacrés " et suivi des

(1) Voir A. Pierron, *Hist. de la litt. grecque ;* Levrault, *Auteurs grecs ;* Croiset, *ouvr. cité* et *Hist. de la litt. gr. ;* F. Deltour, *Choix de morc. des auteurs grecs* (Delagrave.)
(2) Mennechet, *Littérature moderne*, t. I.
(3) *Ibid.*
(4) L. Gautier, *les Epopées françaises.*
(5) Mennechet, *Ibid.*

restes de sa nation ; sur l'ordre des Dieux, il dirige sa course vers l'Italie, où il réussit à s'établir, lui et son peuple, malgré tous les obstacles. (1)

" La *Divine Comédie* de Dante Alighieri (1267-1321), l'œuvre maîtresse de la littérature italienne. Ce poème sublime, en trois parties, l'Enfer, le Purgatoire, le Ciel, composées chacune de 33 chants, est le type unique d'un genre *intermédiaire* entre l'épopée savante individuelle et l'épopée naturelle. La *Divine Comédie* est l'expression poétique complète des croyances et des aspirations d'une époque ; son auteur est le héraut et le porte-voix de l'Italie du moyen-âge, avec son mysticisme chrétien, sa philosophie scolastique et ses luttes politiques, mais au lieu de chercher ses inspirations dans la fable et la légende, il les puise dans la Foi et dans la science catholique.

Les *Lusiades* de Camoëns (1524–1579), en 10 chants ; sujet : la découverte des Indes orientales par le Portugais Vasco de Gama. " Quelques discordances, un emploi parfois bizarre du merveilleux, y peuvent choquer un goût sévère. On n'en saurait trop admirer la mélancolie pénétrante, l'essor grandiose des idées, et cette perfection de style, cette délicieuse harmonie qui sont le secret du Virgile portugais." (Ch. Gidel.)

La *Jérusalem délivrée* du Tasse (1544-1595), en 20 chants ; sujet la conquête de Jérusalem par Godefroid de Bouillon et les premiers croisés. Descriptions brillantes, peintures de caractères admirables, variétés des épisodes, abondance des images, harmonie ravissante des vers : autant de qualités qui rendront aussi durable que l'humanité même l'admiration excitée par le génie du Tasse.

Le *Paradis perdu* de Milton (1608-1672), en 12 chants. Cette vaste composition a pour sujet la vengeance de Satan par la chute d'Adam et Eve, et pour scène les sphères célestes ; Jacques Delille en a fait une traduction en vers, qui n'est pas sans mérite, mais à laquelle on préfère l'interprétation en prose de Châteaubriand.

La *Messiade* de Klopstock (1724-1808), en 20 chants ; sujet : la Rédemption du Monde par le Messie. Cette œuvre, inspirée par la lecture de Milton, est une vraie continuation du *Paradis perdu*, guère plus orthodoxe, mais pleine d'imagination et enflammée de lyrisme. Klopstock est regardé, avec Goethe, Schiller et Herder, comme un des initiateurs du romantisme allemand.

La *Henriade* de Voltaire (1694-1778), en 10 chants ; sujet : luttes et triomphe de Henri IV. Ce poème a été critiqué à bien des points de vue : mélange d'histoire et de merveilleux, dans un sujet trop près de nous, il n'intéresse que médiocrement et nous laisse froids. Châteaubriand en a cependant loué les qualités de forme. " Si un plan sage, dit-il, une narration vive et pressée, de beaux vers, une

---

(1) Voir Levrault, *Auteurs latins ;* Lallier et Lantoine, *Leçons de Litt. latine* ; F. Deltour, *Choix de morc. trad. des Auteurs latins.*

diction élégante, un goût pur, un style correct, sont les seules qualités nécessaires à l'épopée, la *Henriade* est un poème achevé." Ce beau style est passablement démodé aujourd'hui et paraît d'une monotonie exaspérante.

Les *Martyrs* de Châteaubriand (1768-1848), en 24 chants, sont un poème en prose. L'auteur avait développé cette thèse, dans son *Génie du Christianisme* : " De toutes les religions qui ont jamais existé, la religion chrétienne est la plus poétique, la plus humaine, la plus favorable à la liberté, aux arts et aux lettres." Il a voulu en donner l'application dans les *Martyrs*, où il oppose le tableau de l'Eglise naissante à celui du monde païen. Les *Martyrs*, de même que le *Télémaque* de Fénelon, que nous nous contenterons de nommer ici, sont-ils l'un et l'autre de véritables poèmes épiques? Nous laissons à la critique littéraire le soin de décider cette question.

Pour ne pas laisser incomplet le bilan de la poésie épique à travers les âges, nous croyons devoir ajouter les noms suivants :

Chez les Grecs : Appollonius de Rhodes (260-188 av. J. C.) : Les *Argonautiques*, en 4 chants ; sujet : l'expédition de Jason et de ses compagnons en Colchide, à la conquête de la toison d'or. C'est la première tentative connue d'épopée savante ; elle contient, en effet, plus d'érudition que de poésie. On y remarque de jolis détails, de gracieux tableaux, mais surtout l'émouvant épisode de Médée, dans lequel l'auteur se montre, non plus antiquaire, mais vrai poète.

Chez les Latins : Valérius Flaccus (1er siècle ap. J.-C., règnes de Titus et de Trajan) a laissé, sons le titre d'*Argonautiques*, un poème inachevé, imité de celui d'Appollonius de Rhodes. Peu d'invention et d'originalité, cela se comprend, mais un style non dépourvu d'audace, de verve ni de noblesse.

Stace (61-96, règne de Domitien) : *La Thébaïde*, en 12 chants, récit de la guerre implacable que se livrèront Etéocle et Polynice, les fils d'Œdipe, de sanglante mémoire ; l'*Achilléide*, 2 chants, inachevée, qui a pour sujet les exploits d'Achille avant son départ pour la Troade, et contient des narrations agréables ainsi que des tableaux bien tracés : si la couleur est fausse, le dessin est vigoureux. Le Tasse lui a emprunté une des plus belles scènes de sa *Jérusalem délivrée*.

Lucain (38-65), mort à 26 ans, victime des fureurs de Néron : *la Pharsale*, en 10 chants, dont le sujet est le récit de la lutte de César et de Pompée. Mélange de drame et d'épopée, ce poème a quelque chose de grandiose malgré ses défauts. Il y a dans Lucain, à travers toutes les inepties de l'inexpérience déclamatoire, un souffle de l'indignation qui inspira Tacite. C'est assez pour rendre ses vers immortels. " La *Pharsale*, dit un critique, est l'œuvre manquée d'un jeune homme qui pouvait devenir un grand poète.

Lucain n'a plus de foi religieuse ; il ne croit plus guère qu'aux prodiges de la magie, aux évocations, aux dieux inconnus des solitudes ; mais il croit à sa patrie, et cette foi anime son poème d'une vie fièvreuse qui fait oublier et ses déclamations et ses personnages inactifs, et les défauts de ce style gigantesque, sillonné çà et là d'éclairs d'une si singulière vigueur."

Silius Italicus (25-101, règnes de Claude, de Domitien, et de Néron) : *Punica* (la 2me guerre punique), en 17 chants. Ce poème, découvert en 1414, est d'un érudit plutôt que d'un vrai poète. Silius Italicus n'a que le mérite de l'exactitude historique et d'une froide élégance. Il supplée Tite-Live, mais non pas Virgile. Le sujet était pourtant grandiose et fécond. Annibal, cet Africain " au visage d'ébène, au corps de fer, à l'œil en feu," était digne de tenter un poète d'imagination. Mais le talent manquait à cet adorateur de Virgile et de Cicéron.

En France : Ronsard ; *la Franciade* ; Chapelain, de raboteuse mémoire, tant persécuté par Boileau : *la Pucelle d'Orléans* (Jeanne d'Arc) ; le P. Lemoyne : *S. Louis* ; Parseval de Grandmaison (1780-1834) : *Philippe-Auguste*, en 12 chants ; Alex. Soumet : *la Divine épopée*, en 12 chants, œuvre d'une belle inspiration poétique, mais dont le sujet (rédemption de l'enfer par le Christ) attira à l'auteur les censures ecclésiastiques ; sa *Jeanne d'Arc* renferme des parties estimables.

3° *Epopées modernes.* Si l'on s'en rapporte à la définition analysée plus haut, l'histoire de la poésie épique se termine à la *Divine épopée* de Soumet (1840).—Les Romantiques, Byron, en Angleterre, Vigny, Lamartine, Hugo, Leconte de Lisle, Hérédia, en France, ont compris que de nos jours, le vent n'était plus à l'épopée héroïque, impersonnelle, taillée sur le patron ancien. Aussi l'ont-ils renouvelée et transformée. Désormais, dans le fond, elle cesse d'être nationale, pour raconter les phases marquantes de la civilisation. " L'épopée, dit Lamartine, n'est plus nationale, ni héroïque, elle est humanitaire." Les *épopées modernes* sont donc des *poèmes narratifs*, quelquefois considérables et divisés en plusieurs chants, quelquefois très courts mais reliés entre eux par une idée générale,—évoquant certaines étapes de l'humanité, et enveloppant, sous le voile du symbolisme, une pensée philosophique ou quelque problème de la conscience humaine.

Byron : le *Pèlerinage de Child Harold*, le *Corsaire*, le *Siège de*

Corinthe, Lara, etc. Lamartine : *Jocelyn* (1836), la *Chute d'un ange* (1838), deux poèmes condamnés par l'Eglise.—Vigny, le *Déluge, Eloa, Moïse*, la *Maison du Berger*, etc., parties du recueil intitulé *Les Destinées*, également peu recommandables. Les romantiques sont, en général, de médiocres penseurs, et toujours de dangereux moralistes.— Leconte de Lisle : *Poèmes barbares, Poèmes antiques*, etc.—V. Hugo : La *Légende des Siècles* (1859, terminée après 1876) ; celle-ci est la plus épique des épopées modernes : " c'est l'épopée de l'Humanité depuis la création, et une foule de poèmes épisodiques en font voir les stades successifs." (Levrault.) La philosophie de cette œuvre, admirable de poésie, est lamentablement puérile. " Le Progrès, la Justice, l'Ange Liberté, le Géant Lumière, la Bouche d'ombre, " etc. : autant de mots vides et d'enfantillages indignes d'un grand poète.

3. Le merveilleux et ses espèces.— Le *merveilleux* est l'intervention des agents surnaturels dans les affaires humaines ; en littérature, c'est l'influence des êtres supérieurs que le poète fait planer sur les événements qu'il raconte.—Il y a plusieurs espèces de merveilleux :

1° Le *merveilleux païen*, qui a des caractères particuliers chez les Grecs, les Latins et les Germains. Une connaissance assez détaillée des diverses *mythologies* est ici nécessaire : nous la supposons acquise par ailleurs.

2° Le *merveilleux chrétien* : Création, Providence, Incarnation du Verbe, Rédemption ;—le ciel, les anges, les saints ; —l'enfer et Satan.

3° Le *merveilleux féerique*, ou *fantastique*, repose sur ces idées superstitieuses qui se sont greffées à toutes les religions, sans procéder directement d'aucune : les évocations funèbres, les pressentiments, la magie, les génies, gnomes, sylphes, lutins, fées, spectres, fantômes, etc. Ce merveilleux n'est pas considéré comme *épique* ; on oublie cependant qu'il en existe des exemples dans la *Jérusalem délivrée* (c. XIII), dans la *Pharsale* de Lucain et même dans l'*Odyssée* (c. XI). Le romantisme allemand, anglais et français, a exploité avec un grand succès de charme et d'émotion craintive, ces fantaisies gracieuses ou terribles de l'imagination populaire.

4. Emploi du merveilleux ; l'opinion de Boileau ; le merveilleux allégorique ; la théorie actuelle de l'épopée.—Nous l'avons dit dans notre définition, l'inter-

vention de la divinité, l'emploi du merveilleux constitue l'essence même de la grande épopée, ce qui la distingue de l'histoire et du simple poème héroïque.—Cette condition, de tout temps observée en pratique, semble aussi fondée en raison. Le but de l'épopée, en effet, ce poème le plus vaste et le plus magnifique de tous, est d'exciter l'*interêt* et l'*admiration*, en réunissant tout ce que la poésie offre de plus émouvant, de plus grandiose et de plus sublime. Or, le merveilleux plaît à tous les hommes, et c'est par lui que l'admiration est portée au plus haut point et qu'elle se soutient, étant nourrie par une suite variée d'objets qui sont au même degré d'élévation. Par le merveilleux, le poète nous transporte de la terre au ciel, du ciel aux enfers ; il remue tous les ressorts connus ; il s'empare de tout ce qui est excellent, et le fait entrer ou comme partie, ou comme embellissement dans l'édifice qu'il construit. Aussi tous les poèmes regardés comme vraiment épiques, depuis Homère jusqu'à Klopstock, sont-ils fondés sur l'intervention sensible des êtres surnaturels.

Ici se présente une question difficile à résoudre, et que Boileau, tout en faisant erreur, a du moins nettement posée : il s'agit de l'emploi, ou simultané du merveilleux païen et du merveilleux chrétien, ou exclusif de l'un ou de l'autre.

1° Pour l'épopée *naturelle* et primitive, le problème n'offre aucune difficulté. Le merveilleux est le fond même d'une œuvre naïve qui répond à la foi du poète, et de ses contemporains, comme à celle de ses héros. On l'accepte sans répugnance et sans critique, il explique tout sans avoir besoin d'être expliqué. La question n'a donc de rapport qu'avec l'épopée *artificielle*, moderne, et, par conséquent, *chrétienne*. Ici, le merveilleux n'est plus qu'un accessoire, un ornement facultatif.

2° Boileau reconnaît que le merveilleux est nécessaire à l'épopée :

> Sans ces *ornements*, le vers tombe en langueur,
> La poésie est morte ou rampe sans vigueur,
> Le poète n'est plus qu'un orateur timide,
> Qu'un froid *historien* d'une fable insipide.
>
> (*Art poét.*, ch. III.)

Cela revient à ce que nous disions plus haut : le merveilleux seul est capable d'exciter et de maintenir l'intérêt et l'admiration à un degré supérieur. Mais le docte théoricien se trompe, quand il ne voit, dans les divinités païennes, que des inventions arbitraires, et lorsqu'il prend la mythologie antique pour un système d' "ornements" à l'effet de donner au style plus de mouvement et plus de couleur. Rien n'est plus faux : les poètes antiques croient réellement, avec leurs contemporains, aux dieux qu'ils chantent. Homère a placé les dieux grecs dans ses poèmes, parce qu'ils figuraient dans la légende troyenne, parce que ce mode d'intervention de la divinité était dans les croyances populaires au moment où il écrivait. C'était le temps, en effet,

> où le ciel sur la terre
> Marchait et respirait dans un peuple de dieux.
>
> (Musset.)

"Le merveilleux païen fait donc corps avec les œuvres antiques. On ne saurait l'en détacher pour l'appliquer sur un sujet moderne. Il y aurait disparate et cela serait faux." (Vincent.)

Toutefois, dans des compositions secondaires, œuvres de fantaisie, le poète peut mettre en scène des croyances superstitieuses soit du passé, soit du présent, s'il se propose simplement d'en faire un *tableau de mœurs.* Ainsi ont fait A. Chénier, dans son fragment épique l'*Aveugle* (Homère), V. Hugo, dans *le Satyre* de la *Légende des Siècles,* et Leconte de Lisle, dans l'*Enfance d'Hercule* (*Poèmes antiques.*)

3° Boileau a tort également, lorsque, dans les réflexions qu'il ajoute à la précédente, si du moins on doit les entendre à la lettre,—il proscrit, au nom du bon goût et de la religion, le merveilleux chrétien de l'épopée :

> De la foi d'un chrétien les mystères terribles
> D'ornements égayés ne sont point susceptibles.
> L'Evangile à l'esprit n'offre de tous côtés
> Que pénitence à faire et tourments mérités ;
> Et de vos fictions le mélange coupable
> Même à ses vérités donne l'air de la fable.

Car si les *mystères* de la religion chrétienne ne doivent jamais être profanés dans les récits poétiques, les croyances immortelles qui s'y rattachent peuvent donner lieu à une intervention merveilleuse, soit de la Providence qui règle les événements de la vie, soit des Intelligences célestes qui servent alors de protecteurs auprès de la Divinité.

Il est vrai que le critique avait sous les yeux, dans les ouvrages de ses contemporains : Desmarets de Saint-Sorlin (*Clovis*) et Chapelain (*la Pucelle*), un si mauvais emploi du merveilleux chrétien, qu'un esprit de sa trempe devait en être dégoûté. D'ailleurs les scrupules de Boileau étaient partagés par tous les honnêtes gens de son époque. On regardait. aux XVIIe siècle, la poésie comme chose trop profane, et la religion comme affaire trop sérieuse et trop sainte, pour que l'une se mêlât à l'autre. L'Eglise et le Parnasse étaient deux mondes à part.

On trouvera dans le *Génie du Christianisme* de Châteaubriand les motifs, appuyés sur une quantité d'exemples magnifiques, de la théorie contraire, et son application très heureuse dans les *Martyrs* de l'illustre écrivain.

4° Mais le législateur du Parnasse a mille fois raison, s'il ne prétend condamner que le mélange ridicule et monstrueux de la mythologie avec le surnaturel chrétien. De quelque hauteur que partent les exemples de cette anomalie singulière, ils sont blâmables et pernicieux. On regrette que les plus grands poètes épiques modernes aient presque tous plus ou moins donné dans une pareille erreur.

Ainsi, dans le *Paradis perdu*, Satan joue un rôle qui ne peut être pris au sérieux par les lecteurs de Milton ; les phalanges infernales s'y battent à coups de canon ; Cerbère, Tantale, Méduse, etc., figurent aussi dans le poème. Le rapprochement de la fable et de la théologie chez Dante lui-même n'est pas exempt de bizarrerie. Le Tasse a eu l'inadvertance de donner à ses démons les noms des dieux infernaux et des furies du paganisme. Mais, à cet égard, nul n'a poussé plus loin l'extravagance que Camoëns dans sa *Lusiade*. Le but de Vasco de Gama et de ses compagnons est la propagation de la Foi. Or, leur triomphe est prédit par Jupiter ; Bacchus les poursuit, mais Vénus les protège et se charge de l'entreprise. Un malentendu pareil, mais moins choquant, se retrouve dans le *Télémaque* de Fénelon : les dieux du paganisme y prêchent l'Evangile !

5° Le merveilleux *allégorique* ou *philosophique* consiste

dans l'emploi des êtres métaphysiques ou moraux, tels que la Renommée, la Discorde, les Prières, la Paix, la Mollesse, la Mort, le Sommeil, les Grâces, les Jeux, etc.; tels encore que les passions, les vertus et les vices, présentés sous une forme visible. Rien n'est plus froid, ni par conséquent plus indigne de l'épopée, que ces dernières personnifications qui ne se fondent que sur une supposition de l'esprit. Voltaire en a rempli sa *Henriade :* on y voit l'Envie, la Politique, l'Hypocrisie, le Fanatisme, agissant sous des figures humaines et symboliques; mais il n'y a aucune émotion poétique au fond de ces allégories, parce que ce sont des fictions étrangères à toute espèce de croyance religieuse.

6° *Conclusion.* " Le merveilleux allégorique ne vaut rien; le surnaturel chrétien est semé d'écueils (1) et difficilement accepté de notre époque raisonneuse à l'excès. On peut donc se demander si l'épopée elle-même n'est pas un genre mort, ou, du moins, si elle ne doit pas prendre une autre forme mieux en accord avec notre état d'esprit." (C. Vincent.)—" Il semble que l'effort d'une génération comme la nôtre devrait se tourner vers ces épopées sans merveilleux, mais non sans idéal, qui ont pour objet la lutte éternelle de l'homme contre lui-même et contre la nature; les douleurs et les joies que la sensibilité lui apporte dans le commerce avec ses semblables; le contraste entre les bornes de la réalité et les aspirations indéfinies de la raison; l'histoire des destinées de l'humanité, de sa marche, de ses chutes et de ses progrès sur cette route qu'éclaire la foi et qu'anime chaque jour quelque découverte de la science." (2).

(1) " Il est, dit un critique, toujours près d'offenser la sévérité du dogme ou celle du goût, tout près d'être hétérodoxe ou ridicule."
(2) M. James Condamin, *La Comp. française.*

ARTICLE II

La composition épique.

1. L'invention épique : grandeur et intérêt de l'action : l'unité et les épisodes ; les personnages : mœurs et caractères.—2. Disposition : ordonnance ou économie de l'épopée.—3. Elocution : facture du poème ; le style.

1. L'invention épique ; grandeur et intérêt de l'action ; l'unité et les épisodes ; les personnages ; mœurs et caractères.—1° " Il n'y a point, dit Marmontel, de règle exclusive sur le choix du sujet. Un voyage, une conquête, une guerre civile, un devoir, un projet, une passion, rien de tout cela ne se ressemble, et tous ces sujets ont produit de beaux poèmes. " Assurément, pourvu que l'*action* ou l'entreprise épique, soit *grande* et *intéressante.*

(a) Elle doit être *grande*, c'est-à-dire avoir assez d'éclat ou d'importance, pour fixer l'attention et justifier le pompeux appareil avec lequel le poète l'expose. Cette qualité est si évidemment indispensable, qu'il est inutile de s'arrêter à le démontrer. De toutes les épopées existantes, il n'en est pas une qui ne repose sur une entreprise considérable par sa nature même, ou par la célébrité de ceux qui l'accomplissent. Dans toutes, l'action est telle, que le succès ou le revers du héros doit entraîner des conséquences favorables ou funestes à un peuple entier. Aussi, le ciel, les enfers, la terre s'ébranlent et prennent parti pour ou contre le personnage principal.

Un moyen de grandeur dans le sujet c'est de n'être pas d'une date trop récente, de ne pas être compris dans une période historique trop familière à tous les lecteurs. Le poète doit "travailler sur un fond antique "; sur un fait assez éloigné, dans le temps et dans l'espace, pour prêter à l'idéal, c'est-à-dire pour permettre de mêler dans le récit, d'une manière naturelle, la vérité et la fiction. Voltaire et Lucain ont pêché contre cette règle, et leurs poèmes ont eu moins de succès que s'ils l'eussent respectée. D'autres causes ont cependant contribué à faire ranger *la Pharsade* parmi les romans d'histoire, et à rendre *la Henriade* souverainement froide et ennuyeuse.

(*b*) Ce n'est pas assez que l'action soit grande, elle doit

être aussi *intéressante.* Le succès du poème dépend en grande partie d'un *choix de sujet*, auquel le public prenne intérêt. C'est ce qui a lieu, par exemple, lorsque celui qui en est le héros a été le fondateur, le libérateur ou le favori de sa nation ; ou lorsque le poème roule sur des actions d'éclat, qui ont été beaucoup exaltées, ou qui, par l'importance de leurs suites, sont liées de quelque manière au bien général. A cet égard, les sujets des grands poèmes épiques ont été presque toujours choisis fort heureusement. Et il est facile de voir qu'ils doivent avoir été fort intéressants pour leur siècle et pour leur pays.

Mais la principale circonstance qui donne de l'intérêt au poème épique, et qui rende cet intérêt susceptible d'être senti, non par un siècle ou par un pays seulement, mais par tous ceux qui lisent le poème, est l'*art avec lequel l'auteur sait le composer.* Il importe que son plan soit conçu de manière à offrir plusieurs incidents d'une nature touchante. Il ne suffit pas qu'il nous éblouisse de l'éclat des vaillants exploits, qui font la base de son récit. Il lui faut parler au cœur. Le poème peut être quelquefois imposant et terrible, mais il doit être souvent tendre et pathétique. Il faut que l'auteur sache répandre dans son ouvrage des scènes agréables et douces, d'amour, d'amitié, d'affection et de bienveillance. Plus un poème épique offre de situations propres à éveiller les sentiments de tendresse et d'humanité, plus il est intéressant. Et les passages où ces sentiments se trouvent exprimés sont toujours ceux qui plaisent le plus. Virgile et LeTasse sont remarquables à ce point de vue.

2° L'épopée, comme toute œuvre littéraire, doit avoir son *unité.* On distingue l'unité d'*action*, qui résulte d'un fait important auquel tous les faits secondaires sont subordonnés : colère d'Achille dans l'*Iliade*, fondation de Rome dans l'*Enéide*, désastre de Roncevaux dans la *Chanson de Roland* ; et l'unité d'*intérêt*, résultant de ce qu'un personnage principal, le héros, Achille, Enée, Roland, domine à travers tous les événements du poème et les mêmes selon ses fins.

Des trois épopées ci-dessus, l'*Enéide* est celle où l'unité d'action

et d'intérêt est le plus sensible. Virgile a choisi pour sujet l'établissement d'Enée en Italie. Or, du commencement à la fin du poème, cet objet est constamment en vue, et enchaîne toutes les parties de la manière la plus ferme et la plus intime. Il n'en est pas tout à fait ainsi dans l'*Iliade :* cela tient à des circonstances d'exécution que l'histoire littéraire apprendra. (1)

Stace, dans l'*Achilléide*, a cru faussemant mettre l'unité suffisante, en racontant toute la vie de son héros. Le Tasse n'est pas exempt de reproche, lui qui, dans la *Jérusalem délivrée*, ne donne presque rien à faire à Godefroy. Si quelque action grande et difficile se présente, c'est Renaud, Tancrède ou Raymond qui ont tout l'honneur de l'exécution. L'absence de Renaud fait languir le siège de Jérusalem, Godefroy, délibère même s'il faut l'abandonner tout à fait ; Renaud au camp, aussitôt le courage renaît avec la victoire, et la ville est prise. C'est là une anomalie.

Il faut ensuite que les événements s'enchaînent en progression, l'action avançant et nous approchant peu à peu du dénouement. Toutefois, comme la route parcourue est immense, on comprend que sur cette route il y ait des haltes, ou que la marche se ralentisse parfois. L'étendue du poème épique veut que l'unité soit tempérée par une grande variété : de là des descriptions, des discours, des scènes, et enfin de véritables actions secondaires, appelées *épisodes*, plus ou moins étroitement rattachées à l'action centrale, sans être pour cela des hors-d'œuvre. Les épisodes ont pour but de charmer l'esprit qu'ils arrêtent dans sa course à travers une suite de péripéties de même nature. Ils doivent non seulement diversifier, mais orner le poème ; comme ils ne sont pas nécessaires, il faut qu'ils soient excellents.

Tels sont, dans l'*Iliade*, l'entrevue d'Hector et d'Andromaque, ce pur joyau de la poésie antique ; dans l'*Enéide*,—qui compte douze émouvants épisodes, un par livre,—l'histoire de Cacus et celle de Nisus et d'Euryale ; dans la *Jérusalem délivrée*, les aventures de Tancrède avec Herminie et Clorinde ; et, dans les derniers chants du *Paradis perdu*, le tableau présenté à Adam de la suite de ses descendants.

3° *Personnages et caractères.*—La grandeur, l'intérêt et

(1) Levrault, *Auteurs Grecs*, *Auteurs latins ;* Pierron, Croiset, Max Egger, etc.

l'unité de l'action épique dépendent encore du choix, du nombre et du caractère des *personnages*.

(a) Disposons d'abord du choix et du nombre. Les personnages épiques sont de trois sortes : le *héros*, les acteurs *principaux*, les personnages *secondaires* ou accessoires. Tous les acteurs se partagent ordinairement sous deux drapeaux ennemis, car l'opposition à l'entreprise doit être proportionnée à son importance. Le poète, au dire des théoriciens, prendra toujours dans l'histoire le héros et les personnages principaux ; pour les autres, il pourra les créer à sa fantaisie. Enfin, le nombre des personnages est déterminé par le besoin de l'action à laquelle ils doivent tous prendre part, soit pour en faciliter, soit pour en traverser l'exécution. On ne doit donc en employer ni plus ni moins qu'il n'en faut pour arriver au but.

(b) Le *caractère* est une inclination naturelle et propre à chacun, qui détermine sa manière de concevoir, de vouloir, de parler et d'agir. C'est le caractère surtout qui distingue les hommes entre eux. Aussi la meilleure manière de tracer le *portrait* des personnages est-elle surtout de les mettre en scène, les faisant agir et parler de telle sorte qu'à leur ton, à leur geste, à leur langage, à leurs actions, on reconnaisse de suite leur mentalité, leurs principes, leurs vertus, leurs défauts, leurs passions, en un mot, leur caractère.

Il n'y a guère de différence entre le caractère et les *mœurs*. Ce mot désigne la manière habituelle—bonne ou mauvaise—de se conduire, de parler et d'agir. Les mœurs ne sont donc pas autre chose que le *caractère en action*, c'est-à-dire le *naturel* d'un chacun tel que modifié, avec le temps, sous l'influence de la raison, des passions, de l'éducation, de l'exemple, de l'âge, du pays. Tel est né avec un mauvais caractère, et finit, à force de se vaincre, par acquérir de bonnes mœurs ; celui-ci au contraire avait un beau caractère, et l'habitude de céder à quelques penchants vicieux lui a fait contracter des mœurs qui contredisent le fond de sa nature. Au reste, quelle que soit l'inflence des causes extérieures, le caractère, résultant de la nature même des facultés intérieures et de la constitution physique de chacun, est ce qui contribue le plus à la formation des mœurs, et il reparaît toujours dans l'ensemble de la conduite, et surtout dans les mouvements spontanés.

En d'autres termes, les mœurs comprennent les *passions* et les

caractères. Les passions sont des instincts généraux de l'âme qui portent à agir, soit en bien, soit en mal : ainsi la crainte, l'audace, le courage, la colère, la pitié, l'amour ; les caractères résultent de la nature des passions et de leur degré d'intensité : caractère généreux, sensible, violent, dur, emporté, etc. Nous l'avons dit, les hommes se confondent par la passion, ils se distinguent par le caractère.—Les *mœurs de l'épopée* sont telles, que l'homme puisse *y reconnaître l'humanité par les passions et l'admirer dans le caractère.*

C'est dans la conception des caractères que se montre vraiment le génie, la faculté créatrice, et se déploie l'art suprême du poète épique. Il consiste à présenter selon la nature, et en même temps avec des traits originaux, les personnages qui prennent part à l'action.

Les caractères doivent être *grands* ou *héroïques*, non seulement éloignés de tout ce qui est commun et vulgaire, mais remarquables encore par des qualités nobles et élevées, qui les rendent dignes de la majesté de l'épopée :

Voulez-vous longtemps plaire, et jamais ne lasser ?
Faites choix d'un héros propre à m'intéresser,
En valeur éclatant, en vertus magnifique.
Qu'en lui, jusqu'aux défauts, tout se montre héroïque.
Que ses faits surprenants soient dignes d'être ouïs ;
Qu'il soit tel que César, Alexandre ou Louis ;
Non tel que Polynice et son perfide frère :
On s'ennuie aux exploits d'un conquérant vulgaire.

(BOILEAU.)

Il n'est point nécessaire que les héros soient parfaits, mais l'héroïsme doit se faire sentir jusque dans leurs défauts :

Des héros de romans fuyez les petitesses :
Toutefois aux grands cœurs donnez quelques faiblesses.
Achille déplairait moins bouillant et moins prompt.
J'aime à lui voir verser des pleurs pour un affront.
A ces petits défauts marqués dans sa peinture,
L'esprit avec plaisir reconnaît la nature ;
Qu'il soit sur ce modèle en vos écrits tracé.

Ressemblants, c'est-à-dire conformes aux données de l'histoire, de la fable ou de la tradition :

Qu'Agamemnon soit fier, superbe, intéressé ;
Que pour ses dieux Enée ait un respect austère :
Conservez à chacun son propre caractère.
Des siècles, des pays, étudiez les mœurs :
Les climats font souvent les diverses humeurs.
Gardez donc de donner, ainsi que dans Clélie.
L'air ni l'esprit français à l'antique Italie ;
Et, sous des noms romains faisant notre portrait,
Peindre Caton galant, et Brutus dameret.

(BOILEAU.)

Soutenus, c'est-à-dire les mêmes depuis le commencement jusqu'à la fin de l'entreprise. Tous les caractères, soit historiques, soit de pure imagination, sont soumis à cette règle :

D'un nouveau personnage inventez-vous l'idée ?
Qu'en tout avec soi-même il se montre d'accord,
Et qu'il soit jusqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord.

(BOILEAU.)

Variés, sans toutefois que cette diversité nuise à l'unité d'ensemble ;—parce que le contraste soutient l'intérêt.

La plupart des héros de l'*Iliade* ont la *bravoure*, mais à divers degrés et avec des qualités différentes. La valeur d'Ajax est plus farouche, celle de Diomède plus audacieuse, celle d'Hector plus dévouée, celle d'Achille terrible et foudroyante. Ulysse et Nestor se distinguent par l'*éloquence ;* mais Nestor est verbeux, Ulysse est plein de souplesse et d'insinuation ; l'un est vieux et ne peut donner que de bons conseils, l'autre est jeune et capable d'agir.

Ces conditions s'appliquent également aux masses sur lesquelles s'exerce l'influence des acteurs. Le poète doit esquisser les caractères des divers groupes, par exemple, des nations qui composent une armée, en les diversifiant de telle sorte que l'unité soit conservée, et que chaque peuple porte la couleur nationale qui lui est assignée par l'histoire.

Enfin, nous le répétons, ce n'est pas par les *descriptions* oratoires, par les *portraits* brillants, mais par les discours, par les actions, par la conduite des personnages, que se font surtout connaître leurs caractères. Il faut donc s'attacher principalement à les faire agir ou parler d'après leurs passions.

Il faut lire et relire Homère pour apprendre l'art de *tracer*, de *varier* et de *faire contraster* les caractères. On pourrait dire de lui, aussi bien et peut-être mieux que de Shakespeare, " qu'il est après Dieu le plus grand *créateur d'êtres*," L'auteur de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, en effet, a donné la vie et une vie immortelle à une foule de personnages et de héros, qui sont aussi connus, aussi réels et aussi vrais que ceux de l'histoire, et que nous voyons parler et agir chacun avec sa physionomie propre et son caractère distinctif.

2. Disposition : ordonnance ou économie de l'épopée.—La *disposition* de l'épopée est l'ordre d'après lequel le poète doit enchaîner la série des actions particulières qui concourent à la fin de l'entreprise. La beauté et l'intérêt du poème dépendent pour le moins autant de cette ordonnance que de la conception même du sujet. Etant une " action en récit, " l'épopée aura naturellement une allure " dramatique," avec exposition, péripéties, nœud et dénouement.

1° L'*exposition* nous met, en quelques mots, au courant du sujet. Le poète y annonce le *héros* qu'il va chanter, le *motif* et le *but* de l'entreprise ; il indique la cause première des *obstacles* qui s'opposent à son accomplissement. Voici le début de l'*Enéide* :

> Je chante les combats et cet homme pieux
> Qui, banni par le sort du champ de ses aïeux,
> Et des bords phrygiens conduit dans l'Ausonie,
> Aborda le premier aux champs de Lavinie.
>
> (Trad. de DELILLE.)

La Jérusalem délivrée :

> Je chante les pieux combats et le guerrier qui délivra le tombeau de Jésus-Christ. De nombreux exploits signalèrent sa prudence et sa valeur ; des travaux nombreux éprouvèrent sa patience dans cette glorieuse conquête. En vain l'enfer se souleva contre lui ; en vain s'armèrent les peuples réunis de l'Asie et de l'Afrique ; le Ciel protégea ses efforts, et il ramena sous les saints étendards ses compagnons errants.

La proposition du sujet est généralement suivie de l'*invocation*, qui est une prière adressée à la Muse, si l'auteur est païen, à Dieu ou aux saints, s'il est chrétien. Au début de l'*Iliade*, Homère énonce, dans l'invocation même, l'objet de ses récits :

Chante, déesse, la colère du fils de Pélée, Achille,—colère funeste, qui aux Achéens causa des douleurs infinies,—et jeta à Hadés beaucoup d'âmes vaillantes,—des héros, et donna leurs cadavres en proie aux chiens et aux oiseaux de toute sorte.

O muse! ô toi qui ne ceins point ta tête d'un périssable laurier cueilli sur l'Hélicon; toi qui habites dans l'Olympe, au milieu des célestes chœurs; toi dont le front est couronné d'étoiles immortelles! ô muse, allume dans mon sein une ardeur divine, enflamme mes chants; pardonne si j'orne la vérité de fleurs, et si je répands sur mes vers d'autres charmes encore que les tiens.

Tu sais que l'homme court s'enivrer des mensonges du Parnasse; tu sais que la vérité, parée des grâces de la poésie, entraîne et subjugue les cœurs les plus rebelles. Ainsi nous présentons à un enfant malade les bords d'un vase abreuvés d'une douce liqueur; heureusement trompé, il boit des sucs amers, et doit la vie à son erreur.

(*Jérusalem délivrée.*)

Chante, Muse céleste! toi qui sur le sommet sacré d'Horeb et de Sinaï inspiras ce pasteur qui, le premier, apprit à la race choisie comment le ciel et la terre sortirent du chaos...Toi surtout, Esprit-Saint, qui préfères à tous les temples un cœur pur et droit, instruis-moi: toi à qui rien n'est inconnu, éclaire mes ténèbres, soutiens ma faible voix.

(*Le Paradis perdu.*)

Descends du haut des cieux, auguste Vérité;
Répands sur mes écrits ta force et ta clarté!
Que l'oreille des rois s'accoutume à t'entendre.
C'est à toi d'annoncer ce qu'ils doivent apprendre:
C'est à toi de montrer aux yeux des nations
Les coupables effets de leurs divisions.

(*La Henriade.*)

Bien loin des puériles allégories de Voltaire, et bien au-dessus du froid christianisme de Milton s'élèvent, tout droit vers le Saint des Saints, les purs et harmonieux accents du poète évangélique:

Viens, Esprit créateur, visite ma pensée;
Dans la nuit de mon cœur fais briller le vrai jour.
Par toi seul toute force à l'âme est dispensée,
Descends, Esprit du ciel, dont le nom est Amour!
Tout procède de toi procédant de Dieu même;
C'est toi qui de son Verbe accomplis les desseins;
Par un don gratuit tu fais la part suprême
Dans l'œuvre du poète et dans l'œuvre des saints.
Esprit! toute beauté que l'on voit ou qu'on rêve,
La blancheur sur le lis, dans les âmes, la foi,
Le soleil après l'ombre et l'espoir qui se lève,
Le regard d'un ami...c'est un rayon de toi.

Esprit ! sève de tout, des chênes et des roses ;
Par toi, le bouton d'or sourit sur les prés verts ;
Par toi l'Océan gronde ; et c'est toi qui déposes
Le miel au fond des fleurs comme au fond des beaux vers ;
Sois mon âme et mon sang ! et coule avec largesse,
Esprit qui fais chanter les flots, les vents, les bois !
Esprit de charité, de force, de sagesse,
Pense avec mon esprit et parle avec ma voix !

(LAPRADE, *Poèmes évangéliques.*)

2° *Les péripéties et le nœud.*—L'action épique n'a pas une marche rectiligne et uniforme. Elle doit être l'image de la vie, où le cours des événements est souvent contrarié, retardé ou précipité par d'autres événements soudains. Les *péripéties* y sont donc nécessaires. Ce mot, qui étymologiquement veut dire *accident, aventure,* désigne un fait imprévu qui vient modifier la marche du poème. Les péripéties sont des épisodes de nature spéciale (naufrage, tempête, combat, apparition merveilleuse, etc.), surgissant comme *obstacles* secondaires ajoutés à l'obstacle principal, et qui amènent des changements subits dans la *situation* ou dans la *volonté* des principaux personnages, des alternatives de bonne ou de mauvaise fortune.

Le *nœud* ou l'*intrigue* résulte de l'enchevêtrement des péripéties, et de ces alternatives de succès ou de catastrophe que, selon leur nature, elles font appréhender ou espérer. C'est dans le nœud que se trouve tout l'intérêt de l'épopée. Tout doit y être arrangé de telle sorte que le lecteur reste en suspens et ne sache quelle direction va prendre l'affaire ; sa curiosité est excitée, il ne consentirait pas facilement à ignorer le dénouement. (1)

L'ambassade dépêchée par les Achéens à Achille, au ch. IX de l'*Iliade,* est le nœud du poème. Dans l'*Odyssée,* une tempête et les insolentes prétentions des princes voisins qui ont envahi le palais d'Ulysse, sont les obstacles qui retardent la rentrée triomphale du héros dans ses propres foyers.

Le développement du nœud se fait par le *récit* des événements qui concourent à le resserrer.

(1) L'*Art d'écrire, Narration*, pp. 252-266.

Dans ce tableau, tantôt le poète suit l'ordre chronologique des événements (*Iliade, Jérusalem délivrée*) ; tantôt il se jette, dès le principe, au milieu des faits, pour dire ensuite ou faire dire à son héros ce qui a précédé (*Odyssée, Enéide*).

Le récit se partage en *chants*, et, pour en dissimuler la longueur, le poète l'entremêle d'*épisodes*. Nous avons parlé des épisodes. La longueur ordinaire d'un chant ne doit pas dépasser l'espace d'une heure de lecture. Chaque chant doit offrir un tout complet se rattachant à l'ensemble. Quant au nombre de sections du poème, nous avons vu aussi qu'il est fort variable.

3° " Le *dénouement* est le moment où, la situation embarrassée se débrouillant, le héros du poème touche à son but et le problème posé par le poète reçoit sa solution." (C. Vincent.) Il doit être à la fois *préparé* et *imprévu :*

> Que le trouble toujours croissant de scène en scène,
> A son comble arrivé, se débrouille sans peine.
>
> (BOILEAU.)

3. Elocution ; facture du poème ; le style.—1° Nous venons de voir que les épopées se partagent en sections à peu près égales, appelées *chants* par les poètes, et quelquefois *livres* par les critiques. Les poèmes épiques incontestablement reconnus comme tels, sont écrits en vers. Le *Télémaque* et les *Martyrs* font exception ; car un bon ouvrage, en somme, est celui qui satisfait à la fois l'esprit, le cœur et l'oreille.— Les épopées grecques et latines sont en hexamètres, ainsi que la *Messiade* de Klopstock ; le *Paradis perdu* est en vers blancs ; la *Divine Comédie* est en tercets ; la *Jérusalem* et les *Lusiades* sont en strophes de huit vers, et les épopées françaises en alexandrins suivis. Chacune de ces formes a sa beauté particulière, et en lisant les ouvrages des grands poètes on ne se prend pas à en désirer une autre.

2° On ne peut guère définir " en blanc " nous voulons dire sans mettre une œuvre particulière sous les yeux, les qualités dont l'ensemble constitue le *style épique.* Aussi bien l'épopée se compose de *récits*, de *descriptions* et de *discours*, et chacun de ces morceaux a son allure spéciale et ses carac-

tères individuels. Nous dirons toutefois que dans l'ensemble de ce poème, ce qui domine, c'est la *force* et la *majesté;* et, dans le détail, l'*élégance*, l'*harmonie*, la *chaleur* et le *coloris.* (1)

On trouvera tout cela, et bien autre chose encore, dans l'*Enéide* de Virgile : la plus parfaite des épopées savantes, et la plus *imitable;* ou bien dans la *Jérusalem délivrée*, le plus attachant par ses péripéties de tous les récits épiques, ceux d'Homère compris.

ARTICLE III

Poèmes dérivés de l'épopée.

1. Le poème héroïque. — 2. Le poème narratif et ses variétés ; l'idylle-récit.—3. Le poème héroï-comique, badin, burlesque.

1. Le poème héroïque. —Le poème *héroïque* diffère de l'épopée, soit par l'absence de merveilleux, soit par la moindre importance de l'action. Retranchez l'intervention divine, il ne reste que l'homme, le *héros.* Vous chantez une action belle, noble, généreuse, mais dont l'influence se borne à un petit nombre d'hommes, ou ne dépasse pas un certain laps de temps ; votre œuvre, sans rien perdre de ses mérites, n'a point l'ambition de produire un *intérêt universel;* ce n'est pas une épopée.

Tel est le verdict des théoriciens. Mais on peut s'en consoler : le nom fait peu à la chose. Le poème épique, exécuté selon les strictes formules du genre, a probablement vécu pour jamais, depuis *les Martyrs*, qui en furent la première transformation dans le sens moderne.

On range ainsi parmi les poèmes héroïques la *Pharsale* de Lucain et les *Guerres puniques.* Le modèle du genre est l'œuvre de deux poètes français, Barthélémy et Méry : *Napoléon en Egypte* (1828), en 8 chants, remarquable par la beauté des tableaux et la couleur descriptive : l'*aurore sur les plaines de Gizeh*, l'*inondation du Nil*, *le mirage*, *tempête à Ptolémaïs*, *la peste de Jaffa*, etc.

(1) L'*Art d'écrire*, pp. 150-186.

2. Le poème narratif et ses variétés ; l'idylle-récit.—Le *poème narratif* est le récit en vers d'une action réelle ou imaginaire ; ses lois sont celles de la narration poétique.

Nous avons cité précédemment ceux de Byron, de Vigny, de Lamartine (1), d'Hugo et de Leconte de Lisle ; ajoutez à cela les *fragments épiques, légendes, ballades,* des écoles romantique et parnassienne : le nombre en est considérable.

L'*idylle narrative* retrace dans un cadre poétique, parfois un épisode mythologique, le plus souvent un tableau des mœurs simples et paisibles des habitants de la campagne, leurs joies et leurs douleurs.

Héro et Léandre, poème grec, auteur inconnu.—La Fontaine : *Philémon et Baucis.*—Brizeux : *Histoires poétiques.*—A. Guiraud : *Le petit Savoyard.*—Enfin ces trois purs chefs-d'œuvre : la *Mireille* de Mistral, l'*Evangéline* de Longfellow, et *Pernette* de V. de Laprade.

3. Le poème héroï-comique, badin, burlesque.—Le poème *héroï-comique* ou l'*épopée badine* dramatise spirituellement une aventure amusante ou drôlatique, en prenant plus ou moins le ton et l'allure de la grande épopée, voire même en employant le merveilleux. Ce contraste entre le fond et la forme est une des meilleures ressources du comique de bon aloi. L'épopée badine est généralement *satirique.*

La Batrachomyomachie (Combat des rats et des grenouilles), faussement attribuée à Homère, est une parodie très agréable de l'*Iliade* (voir Pierron, *Litt. grecque*).—Le *Lutrin* de Boileau ; Gresset : *Vert-vert* et le *Carême impromptu.*—Le *Don Quichotte* de Cervantès, bien qu'en prose, peut être regardé comme le chef-d'œuvre de l'épopée badine.

Le poème *burlesque* est la parodie, chant par chant et vers par vers, d'une épopée célèbre. C'est un jeu d'esprit, qui par le travestissement des mœurs et du langage épiques, fait

(1) *La Mort de Socrate* et le *Dernier chant du Pèlerinage d'Harold*, les deux plus belles inspirations peut-être du grand poète.

descendre les dieux et les héros au niveau de la populace. Ce genre était de mode au temps de Boileau, qui protestait au nom du bon goût :

> Au mépris du bon sens, le burlesque effronté
> Trompa les yeux d'abord, plut par sa nouveauté.

Scarron, auteur du *Virgile travesti*, est le roi de burlesque ; il a refait " au rebours du bon sens " les 8 premiers chants de l'*Enéide*. Il eut une foule d'imitateurs, et son œuvre fut complétée par Moreau de Brasel. Les frères Perreault travestirent le 6me livre ; on cite souvent comme étant de Scarron les vers suivants qui leur appartiennent :

> Tout près de l'ombre d'un rocher,
> J'aperçus l'ombre d'un cocher
> Qui, tenant l'ombre d'une brosse,
> Nettoyait l'ombre d'un carosse.

CHAPITRE III

LE GENRE DRAMATIQUE

ARTICLE I

Notions préliminaires.

1. Le drame et ses origines.—2. Le théâtre athénien : les costumes ; le chœur tragique et son rôle.—3. Représentation et structure d'une tragédie grecque ; caractère éminemment religieux du théâtre antique.—4. Le drame : définition ; double aspect et but moral unique.

1. Le drame et ses origines. —Le drame, c'est la vie humaine transportée sur la scène, sous forme grave ou folle, plaisante ou pathétique ; c'est toute action dialoguée et représentée par des personnages. Le mot *drame*, dans sa signification générale, comprend à la fois la tragédie, la comédie, et les genres dérivés de l'une et de l'autre.

Le drame, sous ses deux aspects, ou plutôt le *théâtre*, ce qui veut dire le spectacle par excellence, tout ensemble maté-

riel et moral, est d'invention grecque. Cette réalisation, qui nous paraît aujourd'hui si simple, mit cependant plus de trois quarts de siècle à s'accomplir. On pourrait croire le drame issu naturellement de l'épopée, qui offrait déjà des incidents tout préparés pour la scène, et auxquels la récitation publique devait donner l'apparence de tragédies ou de comédies embryonnaires. Il n'en fut pas ainsi ; le théâtre est né du *lyrisme*, d'une *ode* annuellement composée et exécutée en l'honneur de Dionysos (Bacchus), le dieu du vin : nous avons nommé le *dithyrambe*. Au surplus, la découverte du genre de poésie le plus humain, appelé à devenir le plus universellement répandu, dans le temps et dans l'espace, fut en quelque sorte accidentelle.

Les fêtes dionysiaques, célébrées d'abord dans les villages attiques, puis transportées à Athènes, vers le VIIe siècle av. J.-C., y étaient solennisées, chaque automne, avec un enthousiasme extraordinaire. Le morceau principal de ces démonstrations religieuses, au point de vue de l'art, était précisément le dithyrambe, exécuté, avec accompagnement de danses circulaires, autour de l'autel du dieu (le *thymélé*), par des choreutes travestis en Faunes et en Satyres,—cornes au front, pieds de chèvre—que le peuple nommait *boucs*, en raison de leur extérieur sauvage et bestial. De là le nom de *tragédie* (*tragos*, bouc, *ôdè*, chant) donné à l'hymne dionysique, et qui lui resta même après sa transformation en drame.

Le caractère du dithyrambe ou, si l'on veut, du chœur tragique primitif, était un lyrisme désordonné où le ton passait du sérieux au grotesque, par soubresauts, comme dans l'ivresse. D'ailleurs le thème lui-même imposé au poète, la légende de Bacchus, mis en pièces par les Titans, et ressuscité par Jupiter, mêlée de lugubre et de bouffon, prêtait à cette double interprétation. De même, lorsque l'ode fut devenue *drame*, celui-ci se divisa tout naturellement en grave et en plaisant, en *tragédie* et en *comédie*.

Comment s'opéra cette métamorphose? Les poètes de Sicyone paraissent avoir fait le premier pas, en s'écartant

du sujet rituel de l'hymne dionysique, et en substituant à Bacchus leur héros national, Adraste, un des " Sept chefs devant Thèbes. "

L'Athénien Thespis (VI[e] siècle), non content de suivre leur exemple, fit subir au dithyrambe une altération plus radicale. Il divisa le morceau en parties distinctes, et remplit les intervalles pendant lesquels le chœur se taisait, par un *acteur (hypocritès*, répondant*)*, qui lui donnait la réplique, parlant en vers, mais sans chanter. Qu'on se rappelle que le *dialogue* est l'essence même du drame, et l'on reconnaîtra que le théâtre eut Thespis pour inventeur. Des lois mesquines arrêtèrent, à ce point, l'initiative de cet homme de génie ; avec un seul acteur sur la scène, il ne put réaliser aucune œuvre digne de passer à la postérité ; mais son nom restera, et tous les siècles l'ont salué comme l'ancêtre de la tragédie.

Au personnage unique de Thespis, d'autres novateurs en ajoutèrent un second, puis introduisirent les rôles de femmes ; le dialogue s'écarta de plus en plus de la légende de Bacchus, et le chœur se lia à l'histoire représentée par les acteurs, au point d'oublier son rôle primitif. Tout ce que les acteurs débitaient entre eux et avec les choreutes rangés au bas de l'estrade, était appelé *épisode,* c'est-à-dire addition au chant lyrique. — Enfin, le théâtre lui-même fut dressé, modeste et exigu d'abord, ensuite vaste, immense, orné de décorations analogues au lieu de la scène : temple, palais, tombeau, etc. La plupart de ces perfectionnements étaient accomplis lorsque parut Eschyle, soit un demi-siècle après la tentative initiale de Thespis.

2. Le théâtre athénien : les costumes ; le chœur tragique et son rôle.—Le théâtre élevé à Athènes par les soins de Périclès, était adossé à l'un des versants de l'Acropole et pouvait contenir 30,000 spectateurs. Les gradins, échelonnés en demi-cercle, s'étalaient en plein air ; seule l'estrade où se mouvaient les acteurs était recouverte d'une toile, d'où le nom de *scène,* qui en grec (*skènè*) signifiait *tente.*

Les conditions d'optique et d'acoustique imposées par l'immensité de l'édifice théâtral, exigeaient tout un appareil de *costumes*, destinés à grandir la taille des acteurs et à donner une portée plus étendue à leur voix. Ainsi les *masques*, faits à l'image du héros représenté, grossissaient la tête, et ils étaient munis d'une sorte de cornet mégalophonique, grâce auquel un organe vocal de force moyenne pouvait se faire entendre très loin. (1) Les *cothurnes* haussaient la stature du personnage; de longues *robes* ou manteaux traînants lui donnaient plus de majesté, tandis que les *gantelets* servaient à proportionner les bras au reste du corps.

C'est à Eschyle que la tragédie dut son appareil et ses pompes. Machiniste et costumier, décorateur et maître de danses, il fut à la fois son poète et son architecte, son penseur et son ouvrier. Ce fut lui qui orna la scène de temples, de tentes, d'autels, de tombeaux, qui inventa les machines à l'aide desquelles l'illusion opère ses prestiges. L'enchanteur aux paroles magiques n'évoquait pas seulement la personne des dieux, mais aussi leur cortège et leur attirail, leurs chars aériens et leurs hyppogriffes, leurs descentes sur la terre et leurs ascensions vers le ciel. Aux oripeaux bigarrés des premiers tréteaux, il substitua des robes si grandioses et si majestueuses qu'elles furent adoptées par les hiérophantes des Mystères et les porteurs de flambeaux sacrés. Il exhaussa le cothurne de façon à en faire un socle mouvant qui donnait à l'acteur une stature sculpturale. Il agrandit et il embellit la pantomime et le jeu des Chœurs, taillant dans leur masse des groupes pathétiques, dignes d'être coulés dans le bronze ou moulés par le marbre de la statuaire. —Avant lui, les masques étaient inanimés ou informes; il les fit modeler et peindre, d'après les types consacrés, plus grands et plus accentués que nature, avec ces bouches béantes, ces chevelures étagées et calamistrées qui frappaient chaque personnage à l'effigie d'une tête surhumaine. Joint aux plastrons qui amplifiaient les membres, aux gants énormes qui grossissaient les mains, ce masque monumental faisait de l'acteur un spectre effrayant. Même en recomposant l'immense perspective du théâtre attique, le goût moderne a peine à comprendre, dans la plupart de ses drames, cette figuration gigantesque; elle excédait les dimensions de la vie. On ne voit pas les héros proportionnés de Sophocle, les personnages tout humains d'Euripide, représentés par des géants mas-

(1) Point de jeu de physionomie, par conséquent. "Les masques tragiques accusant les lignes verticales de la figure, et faisant prédominer la longueur sur la largeur, ont une expression d'épouvante et de stupeur; ceux de la comédie s'épanouissent en grimaces bouffonnes."—(A. CARTAULT.)

qués, chaussés de piédestaux, aux faces immobiles et marmoréennes. Mais cette mise en scène titanique, appliquée aux tragédies d'Eschyle, paraît leur mesure exacte, leur forme normale. Sa terrible idéalité est la nature même de ses personnages. (1)

Le *Chœur* était dirigé par un *choryphée* ou *chorège;* il occupait l'*orchestre* (parquet de danse), demi-cercle qui s'étendait entre les sièges des spectateurs et la scène. Au milieu de cet espace s'élevait l'autel fumant de Dionysos, le *thymélé*, muette affirmation que le spectacle était toujours une cérémonie religieuse. Les évolutions du chœur étaient celles de l'ode pindarique : la *strophe* se chantait en tournant autour de l'hémicycle, l'*antistrophe*, en revenant, et l'*épode* en repos devant l'autel. L'épode marquait la fin d'un *épisode;* c'était une halte de l'action, un *stasimon.*

Le Chœur avait le double effet de rendre la tragédie plus pompeuse et plus instructive ou plus morale. C'était toujours la partie de l'ouvrage la plus poétique et la plus sublime ; et comme elle était chantée avec des accompagnements de musique, elle devait varier agréablement le spectacle et en augmenter l'éclat.

3. Réprésentation et structure d'une tragédie grecque ; caractère éminemment religieux du théâtre antique.—La présence continuelle du chœur sur la scène a donné naissance aux unités de temps et de lieu. La tragédie grecque était en effet une représentation continue du commencement à la fin. Le théâtre n'était jamais vide, et l'on ne baissait jamais la toile. Mais après certains intervalles de temps tous les acteurs se retiraient, à l'exception du chœur, qui restait sur la scène et chantait. Il n'y avait ni actes ni entr'actes, et l'illusion sur la durée du temps n'était point possible, puisque la représentation n'occupait guère que le temps nécessaire pour l'action qu'on représentait. Par la même raison, le changement de lieu n'était pas moins impraticable. En outre, il n'eût pas été facile de faire mouvoir souvent les machines sur des théâtres aussi vastes que ceux des anciens.

(1) Paul de Saint-Victor, *Les deux Masques.*

Voici du reste quelle était l'armature d'une tragédie grecque. Il y avait une scène d'exposition ou *prologos*, que suivait un hymne chanté par le Chœur opérant son entrée, et appelé la *parados.* Ensuite se succédaient les *épisodes* ou actes, séparés par des chants du Chœur en place, les *stasima.* Le dernier acte portait le nom d'*exodos* ou sortie.

Prenons comme exemple l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide :

Prologue.—La scène est au camp d'Aulis, devant la tente d'Agamemnon. Il fait nuit. Le roi sort de sa tente ; il remet à un de ses vieux serviteurs des tablettes sur lesquelles il a écrit à son épouse l'ordre de ne pas venir au camp accompagnée de sa fille.

Parodos, c'est-à-dire entrée du Chœur, composé de jeunes filles de Chalcis. Elles vantent les chefs, Achille surtout, et décrivent les vaisseaux Achéens.

Episode I.—Ménélas intervient, arrache les lettres au vieux serviteur. Mais du reste il est trop tard : Clytemnestre arrive et descend de son char avec Iphigénie et le petit Oreste.

Stasimon I.—Le chœur chante Hélène et Paris ; puis rend hommage aux deux princesses arrivantes.

Episode II.—Agamemnon essaie de renvoyer son épouse à Argos : la reine refuse.

Stasimon II.—Le chœur célèbre, par avance, la prise d'Ilion et peint le sort réservé aux infortunées Troyennes.

Episode III.—Achille paraît en scène, il apprend le rôle qu'on lui a fait jouer ; il promet à Clytemnestre suppliante de protéger sa fille.

Stasimon III.—Elles chantent les noces de Pélée, père d'Achille, et opposent cet hymen joyeux à l'hymen funèbre d'Iphigénie.

Exodos. Clytemnestre accable de reproches son époux, le menace, le supplie ; mais il doit se soumettre à la volonté des Grecs. Achille lui-même n'y peut rien. Iphigénie fait entendre les plus touchantes supplications... Puis tout à coup elle se résigne à son sort.

Bientôt un messager vient annoncer le dénouement mystérieux du sacrifice. Agamemnon se réjouit ; mais Clytemnestre demeure incrédule, silencieuse : on pressent qu'elle se souviendra.

L'origine religieuse du drame influa beaucoup et sur le choix des sujets traités par les poètes, et sur la manière dont ils les présentaient aux spectateurs. D'abord on représenta seulement des aventures de dieux, et surtout de Bacchus ; puis on mit sur la scène les aventures des hommes. Cepen-

dant les dieux n'en furent pas exclus, ou du moins, lorsqu'ils ne paraissaient pas, ils étaient toujours présents par leur influence. Les avertissements, les songes, les présages, les oracles, furent les principaux ressorts de l'action dramatique. Lorsque la catastrophe était amenée par les passions humaines, elle était néanmoins provoquée par la volonté du Destin. La fatalité est donc le premier mobile de la tragédie grecque, et l'on peut y considérer le Destin comme le personnage actif par excellence.

4. Le drame: définition; double aspect et but moral unique. —Le *genre dramatique* est la représentation fictive d'un événement, historique ou imaginaire, de la vie humaine.

Représentation ou *action.*—L'épopée procède par voie de description et de récit ; dans le drame, le poète disparaît, et les personnages viennent eux-mêmes agir et parler sous nos yeux d'une manière conforme à leurs caractères.

Fictive, c'est-à-dire une imitation. Les meurtres n'y sont point réels ; les sentiments des acteurs ne leur sont point propres : ce sont les sentiments de personnages *historiques* ou *imaginaires.* Le dramaturge, en effet, prend ses sujets, soit dans l'histoire *(Britannicus)*, soit dans la légende *(Phèdre)* ou dans sa propre imagination (*Tartufe*, *Zaïre).*

Enfin l'événemant mis à la scène est un événement de la *vie humaine.* C'est l'homme seul qui nous intéresse au théâtre, l'homme dans ses rapports avec ses semblables ou avec la nature.

Il suit de là qu'il n'y a aucun genre de composition qui demande une plus profonde connaissance du cœur humain. Aucun aussi, lorsqu'il est habilement exécuté, n'excite un plus vif intérêt, n'offre des plaisirs plus piquants et plus multipliés : tout s'y réunit pour charmer à la fois l'âme et les sens.

On distingue deux sortes d'actions dramatiques : l'une illustre, héroïque, sérieuse ; l'autre commune, bourgeoise, enjouée. De là deux espèces de drames : le *tragique* et le *comique.*

Le tragique et le comique, malgré leur objet distinct, ont quelque chose qui leur est commun. Tous deux doivent en effet se proposer également d'instruire les hommes : l'un par le spectacle des douleurs et des infortunes qui troublent la vie humaine ; l'autre par l'aspect des vices et des misères qui la dégradent.

Le drame représente la vie à l'aide de personnages dont on nous dépeint les actes et les sentiments. Il consiste donc, essentiellement, dans l'*action* et les *caractères*.

ARTICLE II

L'action ou l'intrigue dramatique.

§1.—DÉFINITION ET QUALITÉS DE L'ACTION

1.—Définition.—2. Deux sortes d'intrigues ; les situations ; importance de l'action.—3. Qualités de l'action : vérité ou vraisemblance ; les conventions dramatiques.—4. Unité de l'action ; les épisodes ; simplicité de l'intrigue.—5. Unité de lieu et de temps ; la question des trois unités.

1. Définition.—L'*action* est l'ensemble des faits qui remplissent une pièce de théâtre. L'*intrigue* (1) est plutôt la disposition ingénieuse et rationnelle des faits ; mais, dans le genre dramatique, les deux mots sont souvent employés comme synonymes. L'action ou l'intrigue est donc la combinaison logique des circonstances qui précèdent ou accompagnent, préparent, retardent ou précipitent l'événement principal, avec lequel elles sont liées.

Ainsi, la dispute, le soufflet, le duel entre Rodrigue et Don Diègue, le combat des Maures, le duel entre Rodrigue et don Sanche, la pâmoison de Chimène, sont autant de circonstances qui, dans le *Cid*, tour à tour arrêtent ou hâtent le dénouement, à savoir le rapprochement, sinon le mariage, entre Rodrigue et Chimène.

2. Deux sortes d'intrigues ; les situations ; importance de l'action.—Il y a deux sortes d'intrigues : l'une

(1) Du latin *intricare*, embarrasser, embrouiller, d'où l'adjectif *inextricable ;* le sens du mot *intrigue* est donc celui de complication, embrouillement, imbroglio.

toute superficielle, fait venir les difficultés qui entravent l'action, d'événements fortuits accumulés à plaisir par l'imagination de l'auteur; l'autre, plus savante, fait naître les obstacles des passions mises en jeu, du développement naturel ou des contrastes des caractères.

On appelle *situations*, au théâtre, les modifications que subit l'action dans ses développements. Elles supposent l'apparition d'un élément nouveau, soit dans la donnée de la pièce (1re manière), soit dans l'état moral des personnages (2e manière). Ce sont les *phases* de l'action.

Au 4e acte d'*Andromaque*, par exemple, on assiste à trois *phases* nouvelles successives dans la marche de l'action, et l'on a l'expérience de trois *états* nouveaux de caractères dans leur évolution.

L'intrigue est une des parties essentielles du genre dramatique. " L'action est l'âme du drame, dit Aristote ; sans elle il ne saurait y avoir de tragédie." En effet, le théâtre, étant une peinture de la vie humaine, doit être, de ce chef, une représentation de caractères ; or, nous l'avons vu, les caractères ne peuvent se développer et se manifester que dans l'action. Au surplus, l'intrigue éveille la curiosité du spectateur et la tient en haleine ; elle la trompe, elle l'irrite pour mieux la satisfaire ; elle oppose et met en lutte les événements, les intérêts, les situations, et enveloppe leur mêlée d'une obscurité savante d'où se dégage plus tard la lumière. Dumas père, Scribe et Sardou sont arrivés au succès uniquement par leur habileté à combiner une intrigue empoignante, pleine de surprises et en même temps bien liée.

Il ne faudrait pas croire, toutefois, que l'*imagination* et le *métier* constituent tout l'art du théâtre, et ranger parmi les plus grands dramaturges les auteurs très populaires que nous venons de nommer.

3. Qualités de l'action ; vérité ou vraisemblance ; les conventions dramatiques.—1° Toutes les actions dramatiques sont vraies ou feintes. Si l'histoire authentique ou la société contemporaine fournit au poète une action qui puisse, avec toutes ses circonstances, être mise sur la scène,

il la représentera sans y rien changer. Ainsi l'a fait Racine dans *Esther*, et cette pièce n'en est pas moins un chef-d'œuvre. Mais une pareille aubaine est rare, exceptionnelle. Le plus souvent, le dramaturge doit, pour accommoder au théâtre une action vraie pour le fond, négliger la vérité historique, soit par l'addition de quelques circonstances, soit par la réunion de celles qui sont arrivées en différents temps : *Athalie*, le *Cid*, *Héraclius*.

Mais si la vérité historique n'est pas nécessaire au genre dramatique, il n'en est pas ainsi de la *vraisemblance*. Celle-ci est l'air de vérité et de réalité qu'ont les événements mis en scène. Elle exige que, dans les sujets mêmes de pure imagination, le poète se renferme dans les limites du possible et du raisonnable. La grande loi du drame, en effet, consiste à en faire, autant que possible, l'imitation de la vie. Or, sans cette conformité des faits au train ordinaire des choses, on ne saurait produire l'illusion de la réalité vivante, source du plaisir que nous éprouvons dans les représentations dramatiques.

On distingue la vraisemblance d'*action* et de *représentation*.

1° *Vraisemblance d'action.*—Lorsque le poète feint une action, soit en tout, soit en partie, cette action doit être présentée selon le *vraisemblable*, le *possible* ou le *nécessaire*. Une action est *vraisemblable*, lorsqu'il y a quelque raison de croire qu'elle a été faite ; elle est *possible*, lorsque rien ne répugne à ce qu'elle ait été faite ; elle est *nécessaire*, lorsqu'elle ne peut pas ne pas être, soit comme moyen, soit comme conséquence.

2° *Vraisemblance de représentation.*—(*a*) Le merveilleux direct, apparitions d'anges, de démons, de spectres, doit être banni de la scène sérieuse et laissé au mélodrame. Cette intervention s'appelle, en mauvaise part, une *machine* dramatique (*Deus ex machinâ*).

(*b*) Le spectateur doit pouvoir s'expliquer naturellement tout ce qui se passe sur la scène ; les entrées, les sorties, les coups de théâtre, les renversements de situations, etc., doivent être motivés.

(*c*) Les acteurs ne doivent point sortir de leur rôle, et donc ne jamais s'adresser au public ni avoir l'air de parler à son intention.

2° *Conventions dramatiques.*—Cependant le drame repose sur un certain nombre de conventions tacites conclues entre l'auteur et le spectateur.

Telles sont, (*a*) la *fiction :* acteurs, c'est-à-dire personnages simulés ; scène artificielle et purement représentative de l'endroit où les faits se sont passés ; dans un sujet exotique, langue de l'auteur substituée à celle qu'ont parlée les personnages mis en scène ; enfin, substitution des vers à la prose.

(*b*) *La simplification des événements,* par l'élimination de tout ce qui est étranger à l'action en jeu, bien que, dans la réalité, ces accessoires en soient inséparables.

(*c*) La *condensation des faits* dont l'ensemble constitue l'action dramatique.

Le poète n'a devant lui que trois ou quatre heures : d'où la nécessité d'abréger et de condenser. Ex. : La conversion d'un païen au christianisme ne s'opérait pas en un instant ; dans *Polyeucte,* celle du héros s'accomplit dans l'espace de la 1re scène.—Ainsi, les changements du lieu de l'action, l'illusion sur sa durée : conventions dramatiques.

(*d*) *Agrandissement dramatique.* " Le dramaturge, dit Sarcey, ne saurait peindre un personnage que par quelques traits choisis et caractéristiques... Les dialogues et discours des personnages peuvent paraître surprenants. C'est qu'à la scène il leur faut être *tout ce qu'ils sont,* bien qu'il en aille autrement dans la réalité."

Le drame, il ne faut pas l'oublier, est un genre de poésie, une rêverie esthétique : il se meut dans le domaine de l'idéal. De son côté, le spectateur y arrive préparé à accepter toutes ces fictions. " C'est volontairement qu'il se soustrait à la réalité ambiante pour se laisser absorber par la contemplation du monde imaginaire dans lequel le dramaturge le transporte." (Verest.)

4. Unité de l'action ; les épisodes ; simplicité de l'intrigue.—L'unité d'*action* ou de *fait* est la première condition de la vraisemblance dramatique. Elle existe : 1° lorsque toutes les parties qui composent la pièce aboutissent au même point, et que tous les incidents mènent à un *dénouement unique.*

Ainsi, le *martyre* de Polyeucte est le sujet de la tragédie de ce nom. Toutes les petites actions qui précèdent cette action principale concourent à son établissement.

2° Lorsque le personnage principal se trouve toujours dans le *même péril*, depuis le commencement jusqu'à la fin ; car si le péril cesse, l'action est finie, et s'il survient un autre péril, c'est aussi une autre action qui commence.

Dans *Athalie*, le jeune Joas, depuis l'instant où le grand-prêtre prend la résolution de le couronner, est en danger de tomber au pouvoir de la reine ; et ce danger, croissant toujours, ne cesse qu'à la mort de cette femme.

Corneille semble avoir manqué à cette règle dans *Horace*, où l'on peut trouver jusqu'à trois actions : le combat des Horaces et des Curiaces, le meurtre de Camille, le jugement du coupable. Mais les meilleurs critiques admettent ici une unité d'*intérêt*, qui vient du héros central, le vieil Horace. Suivant quelques-uns, il faut chercher cette unité dans un *personnage collectif*, la famille romaine des Horaces, et dans *une idée* abstraite, le patriotisme.

3° Quand le principal personnage réunit *tout l'intérêt* du spectateur, comme Joas dans *Athalie*, et Britannicus dans la tragédie de ce nom. Ce n'est pas qu'on ne puisse s'intéresser aux autres personnages ; mais tous ces intérêts secondaires doivent se rapporter à celui du premier rôle. S'ils ne s'y rapportaient pas, l'intérêt serait double, et l'action le serait aussi.

C'est sur ce principe que quelques critiques exagérés trouvent une duplicité d'action dans l'*Andromaque* de Racine.

L'unité du fait n'exclut pas les *épisodes*, pourvu qu'ils soient liés directement à l'action principale par un rapport nécessaire, et qu'ils influent sur le dénoûment d'une manière efficace.

Ainsi l'on doit blâmer l'épisode de l'Infante dans le *Cid* de Corneille, et celui d'Antiochus dans la *Bérénice* de Racine.

Il ne faut pas confondre l'unité d'action avec la *simplicité* de l'intrigue. L'action est simple, lorsqu'elle ne contient qu'un petit nombre d'incidents, et se déroule du commencement à la fin sans péripéties, ou revirement de fortune, allant droit à son but.

Telles sont toutes les pièces d'Eschyle ; l'intérêt qu'elles excitent vient d'une autre source que de l'imprévu des incidents. Celles de Sophocle ont plus de complexité (*Œdipe-roi*, par exemple) ; quant à Euripide, il a abusé des moyens d'ordre inférieur. Mais les tragédies grecques les plus compliquées, celles qu'Aristote appelle *implexes*, sont d'une intrigue élémentaire, à côté des pièces modernes.

5. Unité de lieu et de temps ; la question des trois unités.—Les unités de *temps* et de *lieu* constituent la vraisemblance de représentation, dont nous avons parlé, et ont rapport aux conventions dramatiques.

1° Si l'action est une par le fait, elle doit nécessairement se passer en *un seul lieu*. Prise à la lettre, cette règle bornerait la représentation à la localité même choisie pour le début de la pièce.

Racine l'a fidèlement observée. Dans *Athalie*, les personnages agissants ne sortent point du vestibule de l'appartement du grand-prêtre, au temple de Jérusalem. Dans *Andromaque*, dans *Britannicus*, une salle du palais est l'endroit ou commence et finit toute l'action représentée.

Il vaut mieux certainement s'en tenir à cette unité rigoureuse ; mais s'il fallait y sacrifier des beautés supérieures de plan ou de situation, la critiqne permet au poète de transporter la scène d'une salle, d'un palais, d'un quartier à une autre salle, à un autre palais, à un autre quartier de la même ville. Comme l'action est interrompue par les entr'actes, le spectateur n'a pas besoin d'un grand effort pour imaginer un déplacement de scène, un changement de décorations ; et la vraisemblance n'est pas plus choquée que l'illusion n'est détruite.

Ainsi, dans le *Cinna* de Corneille, la moitié de l'action se passe dans l'appartement d'Emilie, et l'autre moitié dans le cabinet d'Auguste—Dans le *Cid*, Séville est le lieu général de l'action ; mais le lieu particulier, change presque à tous les instants. Tantôt c'est le palais du roi, tantôt l'appartement de l'infante, tantôt la maison de Chimène, tantôt une rue ou une place publique.

Mais Shakespeare et Schiller abusent de cette liberté jusqu'à l'invraisemblance. Ainsi dans *Macbeth*, la scène change 25 fois ; l'action se passe tantôt en tel endroit de l'Ecosse, tantôt en tel

autre, voire en Angleterre. Il est vrai que, au théâtre anglais, un " simple écriteau," indiquait le lieu de la scène. Ce procédé sommaire dispensait l'auteur de songer à l'unité de lieu.—Dans son *Guillaume Tell*, Schiller déplace le lieu de l'action 15 fois, en moyenne trois fois par acte.

2° Si l'action dramatique est une par le fait et par le lieu, elle doit aussi se passer dans *un seul jour*. On ne peut en effet supposer que des acteurs qui ne paraissent que pendant l'espace de deux ou trois heures au plus, représentent une action dont la réalité demanderait cinq ou six jours :

La stricte règle exigerait que l'action ne durât pas plus que le temps de la représentation même ; c'est ce qu'on voit dans *Cinna*, dans les *Horaces*, dans *Andromaque*, dans *Bajazet*, dans l'*Œdipe, Roi* de Sophocle, Mais comme le plus grand nombre de sujets, même les plus beaux, ne pourraient se resserrer dans cet espace, on a cru devoir étendre l'unité de temps à tout le jour.

Corneille estimait que cette mesure pouvait être prolongée jusqu'à trente heures, grâce aux *entr'actes*, qui marquent une reprise d'illusion. C'était beaucoup de hardiesse pour son temps.

Le *Jules-César* de Shakespeare présente deux parts de la vie de Brutus, et non un seul péril de ce romain ; cette pièce embrasse une durée de *plusieurs mois*, et se compose de la mort de César dans Rome et de la mort de Brutus à la bataille de Philippes. Au 1er acte, Cassius et Brutus sont représentés à Rome, et en Thessalie au 5me.—Le *Timon d'Athènes*, même sujet que le *Misanthrope* de Molière, comprend toute la durée de vie du personnage : 30 *ans!*—Boileau aurait pu appliquer au génial dramaturge ce qu'il disait des poètes espagnols tombés dans le même défaut :

Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées,
Sur la scène en un jour renferme des années.
Là souvent le héros d'un spectacle grossier,
Enfant au premier acte, est *barbon* au dernier.

(*Art poét.*, c. III.)

En général, plus le poète peut rapprocher la représentation dramatique, et toutes ses circonstances, de l'imitation exacte de la nature et de la vie réelle, plus l'impression qu'il produit est forte et complète. La vraisemblance est tout à fait essentielle à l'action tragique, et ce qui la contrarie nous

choque toujours. Il est rare, d'ailleurs, que le *fait tragique* ne puisse aisément paraître s'accomplir en un seul jour, si on le prend *tout voisin de la catastrophe.* Dans ce cas, en effet, commença-t-il dès la naissance du héros, l'artifice de l'exposition ramène sans difficulté au point où se noue l'intrigue, pour arriver bientôt jusqu'au terme où elle se débrouille. Mais encore, trop de passionnants sujets de drames devraient être écartés de la scène, s'il fallait n'y admettre que ceux qui remplissent rigoureusement les conditions d'unité absolue de temps et de lieu. Aujourd'hui, spectateurs et critiques accordent sur ce point aux auteurs une latitude beaucoup plus grande que le peu de liberté réclamé en théorie par Corneille, et dont il n'osa jamais user en pratique.

Dans *La Fille de Roland*, de H. de Bornier, pièce dont le succès fut grand, sinon durable, le 1er et le 2me acte se passent au château de Montblois, près de la Marche Saxonne ; le 3me et le 4me au Palais de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle. L'action dure de 813 à 814. Les entr'actes sont, le premier, de quelques jours ; le second, d'un an environ ; le troisième, d'un jour.

Du reste, il y a lieu de distinguer entre l'*action* dans son intégrité, c'est-à-dire la pièce, et les *actes* qui la composent. Pour ceux-ci, en France du moins, les auteurs de drames se sont toujours conformés à la règle des unités, savoir : "Pendant tout le temps que le rideau reste levé, 1° le lieu de la scène, le décor, ne peut changer, ni à vue, ni autrement ; 2° le temps que l'action partielle représentée est censée durer, doit sensiblement équivaloir au temps que prend la représentation." (Verest.)

Les trois unités. Boileau a formulé en deux vers, dont on peut admirer du moins l'étonnante concision, ce qu'on a appelé la *loi des trois unités* :

> Qu'en *un lieu*, qu'en *un jour*, *un seul fait* accompli,
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Il empruntait cette règle à Horace, qui lui-même s'appuyait, pour l'énoncer, sur Aristote ; en sorte que la théorie

fondamentale du drame est émanée, chose curieuse, de trois écrivains dont aucun, dans sa carrière, n'a " travaillé " pour le théâtre. (1). Quoi qu'il en soit, la règle des trois unités domina incontestée sur la scène française pendant deux siècles, jusqu'à l'avènement des Romantiques, vers 1830. Mais à cette époque, elle fut délibérément violée dans les œuvres et vivement attaquée dans les Préfaces, par Hugo, Vigny et Dumas. Le premier admet en principe l'unité d'action, ou à tout le moins l'unité d'intérêt ; mais il proclame légitime le mélange, tel que pratiqué par Shakespeare, de comique et de tragique dans une même pièce. Le drame est la représentation du monde entier ; or, tout coexiste dans le monde, les grands à côté des petits, le rire près des larmes, le sérieux côtoie le grotesque,—et les spectateurs veulent être intéressés en voyant en même temps la scène humaine tout entière. Vigny demande " que la tragédie soit un large tableau de la vie, au lieu du tableau resserré de la catastrophe d'une intrigue " ; et Alexandre Dumas réclame " liberté entière pour tout, depuis les douze heures de Boileau, jusqu'aux trente ans de Shakespeare."

La question en litige ressort, non d'une loi générale et absolue, imposée au nom de la vraisemblance, mais de *deux conceptions différentes* du drame, donnant lieu à deux systèmes dramatiques opposés : celui des Grecs et des classiques français, et celui des dramaturges du XIXe siècle. " Pour les classiques, en général, et pour Racine, en particulier, on l'a répété maintes fois, après Goethe, la tragédie est une *crise*, un épisode de la vie d'un personnage, un orage depuis longtemps préparé, qui vient éclater sur la scène. Le poète prend la passion à son paroxysme, et près du dénouement. Or, une crise ne saurait durer, ni s'espacer : c'est affaire de *quelques heures* entre des hommes que leurs intérêts et leurs passions amènent en *un même lieu*, comme en un champ clos, pour

---

(1) Nous avons vu que, chez les Grecs, la présence ininterrompue du Chœur en marge de la scène, et la continuité du spectacle, non coupé en actes, comme aujourd'hui, rendaient nécessaires, ou à peu près, les conditions dont il s'agit.

tenter un effort suprême et engager une lutte décisive. " (Vincent.)

Mais, évidemment, les unités de temps et de lieu sont absolument inapplicables au théâtre, tel que le comprennent Shakespeare, Schiller et les Romantiques : tableau de toute une époque, large vision de *la vie*, dans son mouvement et son fourmillement bigarré ; histoire entière d'une passion ou d'une âme au lieu d'une épisode de cette histoire.

Ainsi *Roméo et Juliette* est le tableau de l'Italie au XIII[e] siècle ; comparez le *Timon d'Athènes* du même Shakespeare avec le *Misanthrope* de Molière.

" Quoi qu'il en soit, dit Chantrel, les essais tentés, en France, par l'école romantique, n'ont pas été heureux ; ils n'ont produit aucun chef-d'œuvre comparable, même de loin, aux œuvres de Corneille, de Racine et de Molière, soit que le génie ait manqué aux novateurs, soit que l'esprit français, qui est essentiellement discipliné, malgré ses velléités de révolte et d'indépendance, répugne à ces allures qui mettent de côté toutes les règles. "

§2.—CONDUITE DE L'ACTION DRAMATIQUE.

1. Parties de la composition dramatique ; l'exposition.—2. Nœud, péripéties et dénouement.—3. Structure d'une pièce dramatique : actes, entr'actes, scènes ; dialogue et monologue.

1. Parties de la composition dramatique ; l'exposition.—Une pièce de théâtre, comme les autres œuvres d'art, doit avoir l'unité et former un tout complet. Elle aura donc un commencement, un milieu et une fin, ou, pour employer les termes techniques, une *exposition* ou prologue, un *nœud* et un *dénouement* auquel, comme dans la vie, on n'arrive qu'à travers des *péripéties.*

L'*exposition* donne une idée générale du sujet, et fait pressentir aux auditeurs l'action qui va se dérouler sous leurs yeux, afin d'exciter leur curiosité et de leur faciliter l'intelligence de ce qui va suivre. Elle doit donc leur faire connaître les principaux personnages qui paraîtront sur la scène, leurs desseins, leurs intérêts et leur situation au

moment où la pièce commence, ainsi que le lieu de la scène, le moment précis, en un mot, les différentes circonstances de personnes, de lieu et de temps. (1)

> Que dès les premiers vers l'action préparée
> Sans peine du sujet aplanisse l'entrée.
>
> (BOILEAU.)

Le grand art de l'exposition est de faire qu'elle sorte tout naturellement de la situation même, et qu'elle présente le germe de tous les événements qui doivent composer l'action. Tout en évitant d'être obscure, l'exposition ne doit pas non plus être si claire qu'elle instruise à l'avance le spectateur de tout ce qui va se passer : ce serait le priver du plaisir de la surprise.

Prologue.—L'exposition est un des points les plus difficiles de l'art dramatique, et l'on est effrayé du nombre de choses que l'auteur, dès les premières scènes, doit apprendre au public, au moyen d'acteurs qui ne doivent pas avoir l'air de parler pour lui. Il faut lui annoncer le sujet, le temps et le lieu de l'action, lui en présenter les personnages, en expliquer les ressorts, les intérêts et les passions en présence, faire entrevoir le dénouement, avec les moyens qui l'amènent et les obstacles qui s'y opposent.—Pour échapper à ces difficultés du début, les anciens avaient inventé le *prologue* : un personnage ou le poète venait, à l'ouverture du spectacle, en apporter comme le sommaire et donner, en dehors de l'action, ces informations nécessaires que l'exposition fournit par les combinaisons à la fois naturelles et savantes des premières scènes. On a reproché à Euripide, venu en pleine maturité de l'art dramatique, d'avoir souvent usé de ce moyen commode. Son *Iphigénie à Aulis* fait exception ; mais aussi cette pièce est le plus pur chef-d'œuvre qu'il ait produit.

Eschyle et Sophocle exposent leurs pièces d'une manière claire, mais frappante et pathétique. Deux exemples :

AGAMEMNON.

Il est encore nuit ; une voix gronde sur la tour du palais d'Argos, comme la plainte d'un chien à l'attache. C'est le veilleur chargé par Clytemnestre de guetter le signal de feu promis par Agamemnon, qui doit annoncer la conquête de Troie.

(1) Voir l'*Art d'écrire*, pp. 230-237.

L'esclave secoue la rosée qui glace son corps engourdi ; il rappelle ses dix années d'insomnie, son interminable faction devant l'éternelle armée des étoiles. Triste stylite de la servitude, une dure consigne l'enchaîne à sa plate-forme. A peine ose-t-il par instants fermer les paupières, de peur de manquer la flamme attendue.

Du reste, il n'a qu'à gémir sur cette maison, dont il a surpris les mystères. Il en sait long, mais il se tait, il faut être prudent. " Si ce palais avait une voix, il parlerait clairement ; mais moi... "

La terreur sort déjà de cette réticence de l'esclave. Ce n'est qu'un souffle, un point noir, et le palais d'Argos en devient tout sombre ; on entend remuer quelque chose d'effrayant dans sa profondeur.

Mais voici qu'une flamme jaillit au sommet du mont Arachné.— " Salut, flambeau nocturne ! aurore d'un beau jour ! "—Le guetteur court annoncer à Clytemnestre la grande nouvelle dont le ciel rayonne...

Comme dans les *Parses*, le Chœur est composé de vieillards, gardiens invalides de la ville dont la guerre a emporté la jeunesse. Ce sont les ancêtres d'Argos ; leurs barbes blanches tombent sur leurs longs bâtons. Clytemnestre bientôt sort du palais et confirme au Chœur la vérité du message ; elle lui dénombre les fanaux l'un après l'autre allumés, qui du m'ont Ida, viennent de la transmettre au mont Arachné.

Rien de grandiose comme la carte géographique dessinée en traînées de feu, qu'étale son récit. C'est la Course des Flambeaux sacrés qu'on célébrait à Athènes, exécutée, non plus par des hommes, mais par des montagnes. Chaque cime semble un bras de géant allongeant sa main flamboyante à travers l'espace, pour allumer la torche que lui tend le sommet voisin.—La reine proclame pompeusement la victoire, mais de sourdes réticences démentent la joie qu'elle fait éclater. " S'ils ont respecté les dieux et les temples de la ville conquise, les vainqueurs ne seront point vaincus au retour... "—Sombre discours qui pense d'un côté et parle de l'autre, où l'équivoque louche, où le vœu ricane et sous-entend la menace.

Au dehors, tout est fête, splendeur, allégresse... Le Chœur célèbre la grande nuit de la prise, cette nuit " qui a jeté sur les mers de Troie le large filet de l'esclavage." Mais que de morts a coûté cette guerre meurtrière ! que de plaies saignent dans la cité mutilée ! Une armée d'Ombres sanglantes flotte autour du chef victorieux ; la file des funérailles côtoie le cortège du triomphe. C'est ainsi qu'une inquiétude indéfinissable envahit la scène...

Œdipe-roi.

Les expositions de Sophocle sont célèbres ; il y a une sorte de grandeur royale dans la façon dont il ouvre la porte de ses tragédies comme à deux battants. Celle de l'*Œdipe-roi* est d'une majesté sans pareille.

Une peste, qui exhale la colère d'un dieu, ravage Thèbes ; elle s'attaque aux hommes et aux animaux. Les morts s'abattent, "plus rapides que des vols d'oiseaux, sur le rivage ténébreux," La ville retentit d'hymnes et de gémissements, les familles décimées pleurent et crient au pied des autels, et la trompette funéraire perce leurs sanglots de ses longs éclats.

Une troupe d'enfants et de vieillards s'est assemblée devant le palais. Ils viennent demander le salut présent au sauveur du fléau passé. Œdipe apparaît sur le seuil : il interroge le grand-prêtre, et il lui répond, lorsqu'il a parlé, avec une compassion magnanime. Il a envoyé Créon, son frère, au temple de Delphes, consulter l'oracle.

Créon revient rapportant la réponse du dieu. La peste sévira sur Thèbes, tant qu'elle gardera dans ses murs le meurtrier inconnu et impuni de Laïus.

Ici, naît l'intérêt tragique, point obscur, presque imperceptible, et qui couve un si noir orage. Œdipe somme le peuple assemblé de rechercher et de dénoncer l'assassin. Il le proscrit par avance, il le chasse des temples et des sacrifices, il le voue à l'isolement qui cerne les sacrilèges. Il se maudit lui-même, si jamais il lui ouvrait son foyer, se déclarant responsable de la vengeance de Laïus, dont il occupe le trône et dont il a épousé la femme. Un mot lui échappe, et il le répète sans en comprendre le sens : "Je vengerai Laïus comme si c'était mon père."—Quel coup de terreur ! Ces traits de feu se retournent contrecelui qui les prononce et le désignent déjà à l'anathème qu'il profère.

Œdipe fait appeler Tirésias, le voyant aveugle, dont les yeux fermés scrutent le passé et percent au loin l'avenir... Mais le devin refuse de parler. Le roi s'emporte et va jusqu'à accuser le vieillard d'être le meurtrier de Laïus. La réplique de Tirésias est terrible, elle fait poindre le parricide : "Malheureux, tu me reproches ce que bientôt chaque Thébain te reprochera à toi-même."

Mais Œdipe ne veut rien comprendre ; son entêtement s'endurcit. Il chasse outrageusement le devin, qui se retire en grossissant ses menaces, comme la foudre qui ne tonne jamais si fort que lorsqu'elle va s'éloigner.

Le Chœur étonné, inquiet, exprime en strophes magnifiques son incertitude... (1)

L'exposition du sujet, du moins dans la tragédie, doit être faite par des personnages grandement intéressés à l'action. On a reproché, et non sans motif, aux classiques français l'intervention des *confidents*, c'est-à-dire des comparses, dans toute la conduite, mais particulièrement au début de leurs pièces.

---

(1) P. de Saint-Victor, *Les deux masques*.

Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle,
Ma fortune va prendre une face nouvelle.

(*Andromaque.*)

Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille.

(*Iphigénie.*)

Racine n'en a pas moins excellé dans l'exposition, comme en général dans les parties de la tragédie qui demandent le plus d'art. Les deux pièces précitées restent encore des modèles à ce point de vue, comme dans leur ensemble. Mais son chef-d'œuvre est l'exposition de *Bajazet*, à laquelle une seule, suivant Voltaire, peut être comparée, celle d'*Othon*, tragédie d'ailleurs médiocre, pour le reste, de la vieillesse de Corneille.

L'exposition du *Tartufe* est le modèle achevé du début *en action :* rien de plus animé, de plus vivant que cette scène où sept des personnages se mettent réciproquement en relief et où le principal, celui qui remplira toute la pièce, domine déjà, quoique absent, toute la situation. Aussi bien, quand il apparaît au 3e acte, ses premiers mots nous le présentent comme une vieille connaissance :

Laurent, serrez ma haire avec ma discipline,
Et priez que toujours le ciel vous illumine.
Si l'on vient pour me voir, je vais aux prisonniers
Des aumônes que j'ai partager les deniers.

Une belle exposition plus moderne est celle de *Guillaume Tell* de Schiller. On y sent dès le début toute la poésie alpestre et le sentiment national qui pénètreront l'œuvre entière.

2. Nœud, péripéties et dénouement. — Nous avons déjà parlé du *nœud* ou de l'*intrigue*, ce qui est la même chose. Il consiste dans une succession naturelle et pourtant imprévue, d'*incidents*, de *péripéties*, d'où résultent pour le spectateur l'incertitude. la curiosité, l'impatience, l'inquiétude, en un mot, l'intérêt de l'action. Il faut que le nœud commence dès le premier acte, et découle nécessairement de l'exposition. A mesure qu'on avance dans la pièce, il doit se resserrer, pour ne se rompre, s'il est possible, qu'à la dernière scène du dernier acte.

L'*Héraclius* de Corneille est la pièce du théâtre classique dont l'intrigue est la plus compliquée. Mais elle semble une fable de La Fontaine à côté de l'*Hernani* de V. Hugo, et de cent autres prestidigitations modernes.—L'habileté à nouer une intrigue est un mérite, mais, en somme, d'ordre inférieur ; le vrai génie se révèle dans l'art de creuser les situations et de développer des caractères. Le rôle du théâtre ne se borne pas à amuser la curiosité ; son ambition doit être de créer des impressions durables et profondes.—Voici, à ce propos, une sévère appréciation du théâtre de Scribe, due à la plume de Dumas fils.

"Prestidigitateur merveilleux, magnifique jongleur de gobelets, il nous montrait une situation comme une muscade, vous la faisait passer, tantôt rire, tantôt larme, tantôt terreur, tantôt chien, tantôt chat, sous deux, trois ou cinq actes, et vous la retrouvait dans le dénouement...La séance finie, les bougies éteintes, les muscades remises dans le sac à malice, il ne restait, dans l'âme du spectateur ni une idée, ni une réflexion, ni un enthousiasme...On avait regardé, on avait écouté, on avait été intrigué, on avait ri, on avait pleuré, on s'était amusé, ce qui est beaucoup ; on n'avait rien appris."

Le *dénouement* dramatique est le point où aboutit et se résout l'intrigue, l'événement particulier qui démêle le nœud, l'incident qui termine la pièce.

Le nom de *dénouement* correspond à celui de nœud, qui a été donné à la partie centrale de l'action, où les situations se compliquent, où les obstacles à l'accomplissement du dessein annoncé se multiplient, où les intérêts en jeu sont menacés et compromis, où tous les ressorts de l'intérêt sont tendus et les fils de l'intrigue sont mêlés. Le dénouement débrouille tous ces fils et les brise, il satisfait la curiosité excitée et complète l'impression générale. Il est la dernière réponse à cette série de questions dans lesquels se traduit tout l'intérêt d'une lecture ou d'un spectacle. Le dénouement, c'est tour à tour la mort du héros principal ou son triomphe, l'achèvement d'une œuvre ou la consommation d'une catastrophe, c'est la vertu récompensée ou malheureuse, l'innocence sauvée ou opprimée, ce sont toutes nos sympathies trompées ou satisfaites par l'événement définitif.

C'est la partie la plus importante de tout drame, mais particulièrement du drame sérieux, de la tragédie. Un bon dénouement peut sauver une pièce faible, et peut beaucoup pour le succès de la meilleure. Aussi bien,—comédie ou tragédie,—en pratique, tant que la dernière scène n'est pas trouvée, la pièce n'est pas faite, et une fois que l'auteur

tient le dénouement, il ne doit jamais le perdre de vue et lui tout subordonner.

Il va sans dire que le dénouement doit être *imprévu*, et pourtant *naturel* et *vraisemblable* ; il faut surtout qu'il soit *décisif* et *complet*, qu'il mette positivement fin à l'action, qu'il fixe le sort de tous les personnages, sans laisser à ce sujet, dans l'esprit des spectateurs, doute ou indécision.

Le dénouement se fait de deux manières ; (*a*) Par *reconnaissance*, lorsqu'un personnage, ou ne se connaît pas lui-même, ou ne connaît pas celui avec lequel il se trouve, et qu'un incident dernier vient lui révéler cette circonstance.

Telle est la fameuse reconnaissance qui fait le fond du sujet de l'*Œdipe-roi*, de Sophocle.—Dans l'*Avare*,—on sait avec quel effet d'hilarité—le fils dissipateur et le père usurier se rencontrent et se reconnaissent dans le prêteur et l'emprunteur qu'ils cherchent réciproquement.

(*b*) Par *péripétie*, lorsqu'il arrive sur la fin de l'action, un événement qui change la face des choses.

C'est ainsi que, dans *Athalie*, Joad, contre toute attente, parvient à élever le jeune Joas sur le trône d'Israël.

Le dénouement malheureux s'appelle *catastrophe* : *Polyeucte*, *Britannicus*, *Zaïre*. Cette façon de trancher le nœud n'est pas de l'essence de la tragédie ; à preuve, *Athalie*, *Cinna*, le *Cid*, peut-être, et quelques pièces anciennes.

Le dénouement *tragique* doit être la partie de la pièce où dominent par-dessus tout la passion et le sentiment ; on doit le sentir s'approcher, par la chaleur qui s'accroît et qui pénètre insensiblement les spectateurs, ainsi que par les scènes qui mettent en présence tous les acteurs. Dans la *comédie*, ce n'est pour l'ordinaire, qu'un éclaircissement qui dévoile une ruse, qui fait cesser une méprise, qui détrompe les dupes, qui démasque les fripons, et qui achève de mettre le ridicule en évidence. Au reste, dans quelque genre que que ce soit, on ne demande au dénouement qu'une chose : c'est d'être en rapport avec la suite de l'intrigue, le caractère des personnages et la nature de l'action.

3. Structure d'une pièce dramatique : actes, entr'actes, scènes ; dialogue et monologue. — Outre la division naturelle, dont nous venons de parler, le drame moderne, comme le drame latin, présente une division matérielle en *actes* et en *scènes*.

1° L'*acte* est une partie du drame qui s'accomplit sans qu'on interrompe la représentation. Au surplus, comme son nom l'indique, c'est un degré, un pas de l'action. Chaque acte doit donc comprendre une action secondaire qui ait son utilité particulière, mais qui soit partie intégrante du drame tout entier. Le progrès de l'action doit être sensible d'acte en acte : *Polyeucte*, *Athalie*, *Cinna*, le *Misanthrope*.

Horace a fixé à cinq, ni plus ni moins, le nombre des actes de toute espèce de pièces dramatiques. La plupart des chefs-d'œuvre du théâtre classique français sont conformes à ce précepte. Il semble pourtant que le nombre naturel des actes devrait être celui des parties de l'action, c'est-à-dire des trois : *Esther*, les *Plaideurs*. Deux actes, insuffisants à développer une tragédie, peuvent condenser tous les incidents d'une bonne comédie ; les *Précieuses ridicules*, ce chef-d'œuvre de Molière, n'en ont qu'un. Mais des critiques ont remarqué qu'on ne trouve aucun drame remarquable en quatre actes. Les *Brigands* de Schiller en ont sept, l'*Aiglon* de M. Rostand en a six.

La fin de chaque acte marque dans la représentation un repos absolu ; il faut donc qu'il s'arrête à un moment où l'action sur la scène doive être naturellement suspendue, et où l'on puisse supposer que se passe tout ce que l'on ne représente pas sur le théâtre.—Quant à la durée, il suffit, qu'il n'y ait pas entre les actes une inégalité trop sensible ; et l'étendue de chacun se trouve ainsi proportionnée à celle de la pièce qui, en français, peut aller de 12 à 1800 vers.

2° L'*entr'acte* ou *intermède* est l'intervalle qui, dans une pièce de théâtre, en sépare les actes, et donne du relâche à l'attention des spectateurs. C'est cet espace de temps pendant lequel les personnages, entraînés hors de la scène par des circonstances qui doivent être connues des spectateurs, sont

censés agir loin du théâtre. Les ent'actes deviennent nécessaires quand il y a changement de lieu ou grand intervalle de temps.

3° Les *scènes* sont des parties de l'acte. Chaque scène est caractérisée par l'entrée ou la sortie d'un personnage. Il y a ici deux règles essentielles à observer : (a) Dans le cours d'un acte, le théâtre ne doit pas un instant rester vide ; car, dès que la scène est vide, l'acte est terminé ; (b) Aucun acteur ne doit entrer ni sortir sans qu'on soit informé du motif qui le fait agir.

L'intérêt doit augmenter de scène en scène :

> Que le trouble croissant toujours de scène en scène,
> A son comble arrivé, se débrouille sans peine.
>
> (BOILEAU.)

Le nombre des scènes n'est point déterminé dans les actes. Il peut varier de *deux* à *douze*, suivant la nature et les besoins de l'action.

4° Le drame se passe naturellement en *dialogues* (1), car c'est une conversation vive et relevée, ou en *monologues*.

(*a*) Pour bien dramatiser un sujet, il faut donc savoir *dialoguer*. Or, bien dialoguer, c'est répondre, et répondre d'une manière naturelle et logique. " Il faut, dit Blair, que le dialogue, à quelque genre qu'il appartienne, soit une représentation vraie et animée de la conversation." On distingue deux formes imposées au dialogue par le caractère ou la situation des personnages : il est, ou bien *soutenu*, périodique, et en quelque sorte oratoire de part et d'autre ; ou bien *coupé*, rapide, répondant mot par mot, vers par vers.

(b) Le *monologue* a lieu quand un personnage parle seul. C'est une pure convention théâtrale. Quelquefois le personnage délibère et s'entretient avec lui-même ; c'est alors un moyen d'expliquer plus à fond un caractère : monologues de

---

(1) L'expérience prouve que l'entretien n'est possible qu'entre deux ou trois personnes ; s'il y en a une 4e, dit Horace, elle n'a guère qu'à se taire. Même entre trois personnes, l'une se borne souvent au rôle de médiateur ou de juge entre les deux autres. Elle appuie les dires de l'un et tempère les assertions de l'autre.

Rodogune, d'Auguste (*Cinna*, ac. IV), d'*Andromaque* (ac. V). D'autres fois les paroles du monologue jaillissent sous le coup d'une passion violente :

> O rage, ô désespoir, ô vieillesse ennemie !
> (le *Cid.*)

C'était pour limiter l'emploi trop fréquent du monologue que Corneille et Racine avaient introduit les *confidents* au théâtre. Les romantiqnes ont voulu supprimer ces comparses ; mais il leur a fallu multiplier les monologues interminables, et ils sont tombés à leur tour dans l'invraisemblance : témoin la fameuse tirade de Don Carlos, au tombeau de Charlemagne (*Hernani*, ac. IV).

ARTICLE III

Personnages et caractères dramatiques.

1. Nombre et choix des personnages —2. Qualités des caractères dramatiques.—3. Importance des caractères au théâtre ; le problème moral.

1. Nombre et choix des personnages.—La représentation, pour former un tout harmonieux et beau, ne doit pas avoir trop d'étendue ni offrir trop de complication. De là, nécessité de réduire le nombre des personnages, au moins de ceux qui prennent une part réelle à l'action. Ils peuvent être de *huit* à *dix*, tout au plus.

Nous ne parlons pas des *figurants* ou *comparses*, qu'il est permis de multiplier à volonté, en vue du spectacle : *Athalie*, *Guillaume Tell*, *Cyrano de Bergerac*.

Parmi ces personnages, il faut qu'il y en ait *un seul* au premier plan : celui qui forme l'entreprise ou qui en est l'objet.

2. Qualités des caractères dramatiques. — Nous avons donné, à propos de l'épopée, ce qu'il faut entendre par *caractères* et *mœurs* poétiques. Nous allons reprendre à peu

près la même théorie et l'appliquer aux personnages du drame, tout en nous efforçant d'éviter, quand il se pourra, les répétitions.

1° *Unité.* Au théâtre, en général, un caractère affirmé au début doit rester le même jusqu'à la fin. C'est le précepte d'Horace *(Qualis ab incepto)* répété par Boileau :

> Qu'il soit jusqu'à la fin tel qu'on l'a vu d'abord.

Harpagon, au dénouement de l'*Avare*, n'a yeux que pour sa " chère cassette " : ses mésaventures ne l'ont pas corrigé ; Athalie meurt la rage au cœur.

L'*Irrésolu* de Destouches, après avoir balancé, dans tout le cours de la pièce, entre Célimène, et Julie, et s'être à la fin décidé pour celle-ci, dit, en sortant pour aller signer le contrat de mariage :

> J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célimène.

Il y a exception à cette règle, lorsque l'auteur se propose de nous faire assister à une évolution de caractère, en bien ou en mal.

Caractère d'Auguste dans *Cinna* ; de Néron, dans *Britannicus.*

2° *Variété.*—" Les mœurs, a-t-on dit, sont au drame ce que la couleur est au dessin." Un caractère tout d'une pièce et rectiligne, serait monotone et ennuyeux :

> L'homme absurde est celui qui ne change jamais.

Du reste, il ne suggèrerait pas une image fidèle de la vie ; car dans les natures humaines les plus homogènes, un observateur pénétrant peut découvrir bien des contrastes et des inconséquences (le *Misanthope).*—On diversifie encore les caractères en les opposant les uns aux autres. C'est un moyen d'amener des péripéties et des sursauts dans la marche de la pièce par le conflit des sentiments contraires (Philinte et Alceste, Chrysale et Philaminte, et d'autres créations de Molière).

3° *Vraisemblance ou naturel.* C'est la conformité des caractères à l'idée que les spectateurs, d'après leur expé-

rience de la vie, se font du jeu des passions. Nous en avons déjà parlé. Aristote (1) et Horace (2), qui n'avaient pas de raisons pour insister sur la vraisemblance *historique* ou *traditionelle*, ni sur la *couleur locale*, s'attachent à analyser les *mœurs* de l'homme à ses différents âges. Cela nous a valu deux esquisses psychologiques d'une incomparable profondeur, que Boileau a consciencieusement traduites, sans y pouvoir rien ajouter:

Ne faites point parler vos acteurs au hasard,
Un vieillard en jeune homme, un jeune homme en vieillard...

Quoi qu'il en soit, il faut que chacun agisse et parle *selon sa nature;* que l'homme en colère montre sa colère, que l'offensé montre son offense; montrez-nous le poltron, tout tremblant; donnez son calme sourire au courage, sa bonne et belle grâce à la jeunesse.—Quant à l'*enfance*, les poètes grecs ont supprimé les enfants de leur tragédie. Ils avaient un trop vif sentiment de la dignité dramatique pour l'exposer à tomber dans les puérilités du premier âge. Seuls entre les poètes vraiment tragiques, Shakespeare et Racine ont tiré un admirable parti, celui-ci du petit roi Joas, celui-là du jeune Arthur, duc de Bretagne,— " *Ne crève pas mes pauvres yeux, Hubert!* " (3)

3. Importance des caractères au théâtre; le problème moral.—" S'il n'y a pas de drame sans action, il ne saurait y en avoir davantage sans caractères; et les faits matériels ne sont là que pour manifester des idées et des sentiments... Sans caractères, les personnages seraient des mannequins, non des hommes, et le théâtre, un théâtre de marionnettes. Aussi est-ce à la vie morale des personnages que le spectateur s'attache en dernière analyse. Les faits n'ont d'importance pour lui qu'autant qu'ils en ont le signe visible.—En un mot, chaque drame enveloppe un *problème moral* dont il nous doit la solution, savoir: Comment et jus-

(1) *Poëtique*, c. IV.
(2) *Ad Pisones*, v. 99-124, 153-178: esprit impétueux du jeune homme, sage lenteur du vieillard, prudence et ambition de l'âge mûr.
(3) Jules Janin.

qu'où les personnages resteront fidèles à leur caractère; par quels *états d'âme*, quels désespoirs, quels tourments, quels déploiements d'énergie, ils passeront, dans leur lutte contre eux-mêmes, ou contre les obstacles venus du dehors." (1)

Tel doit être le fond de toute pièce sérieuse : l'intérêt *psychologique* ou *moral* du drame, bien autrement saisissant que l'intérêt de *curiosité* consistant à se demander comment une intrigue se débrouillera. " C'est là le vrai plaisir; celui qui dure et se renouvelle. L'autre, celui de la surprise, est un plaisir d'un moment, un plaisir irrévocable, et qui ne survit pas à la première lecture ou à la première représentation." (2)

Et, de fait, les pièces universellement reconnues les meilleures sont celles où l'on présente un *caractère* dominant, qui fait proprement le sujet du drame. Le jeu de l'intrigue et de l'action n'y est qu'un moyen de faire ressortir les traits du héros. Telles sont les tragédies de Corneille, surtout *Cinna*, *Polyeucte*, *la Mort de Pompée*, *Horace*, et les meilleures comédies de Molière, comme le *Misanthrope*, *l'Avare*, etc.

" Pour qui n'est plus un enfant, dit le P. Longhaye, le meilleur de l'action dramatique est dans le déploiement naturel des caractères ; leur verbe fait le plaisir sérieux, leur grandeur la plus noble jouissance."

ARTICLE IV

La tragédie, le drame et l'opéra.

1. Définition :—2. Les passions tragiques et la peinture des caractères : Corneille et Racine.—3 Style et versification.—4. La tragédie populaire ou drame : définitions, qualités et histoire ; le mélodrame.—5. Le drame romantique et le drame moderne.—6. Le drame lyrique ou opéra ; l'opéra-comique.

1. Définition.—La *tragédie* représente les malheurs de personnages illustres ; c'est le drame émouvant et noble,

(1) C. Vincent, *Th. des genr. litt.*
(2) J. Lemaître, *Hist. de la Litt. franç.*, *Corneille*, t. IV, p. 327.

la représentation d'une action héroïque et propre à exciter la terreur, la pitié, l'admiration. 1° *Héroïque* est la tragédie, comme l'épopée, (*a*) par la grandeur des *personnages :* elle a pour sujet les aventures tantôt des rois, Œdipe, Auguste, tantôt des hommes célèbres de l'histoire ou de la légende : Horace, le Cid ; (*b*) par l'*action :* il s'agit d'acquérir un trône, de sauver une vie précieuse, une nation—le sort de Rome, entre les mains de trois frères valeureux,—ou de se vaincre soi-même dans l'accès d'une violente passion ; (*c*) par les *caractères :* courage, valeur, fermeté, orgueil national, générosité, autant de rares vertus qu'elle met en scène :

C'est Auguste qui pardonne à Cinna ; c'est Héraclius qui veut mourir pour sauver Marcian, son ami ; c'est Pulchérie, qui dit à l'usurpateur Phocas avec une fierté digne de sa naissance :

Tyran, descends du trône, et fais place à ton maître.

(*d*) Par les *passions* : ce sont les plus grandes qui puissent agiter le cœur humain : l'ambition, la vengeance, l'amour :

Aman se perd par *ambition* ; Rodogune *venge* son père et par sa bravoure arrive au désir de son cœur ; Britannicus est victime d'un *amour* jalousé par Néron.

2° *Emouvante.*—Il faut que le jeu de ces grandes passions amène une *catastrophe* finale, car il n'y a que les grands malheurs qui nous émeuvent fortement. Aussi le mot de " tragique " est-il devenu synonyme de *funeste* ou *fatal*, et réveille-t-il en nous l'idée du malheur porté à son comble. Toutefois :

" Ce n'est pas une nécessité, dit Racine, qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ! il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soit héroïques, que les passions en soient excitées, et que tout s'y ressente de cette *tristesse majestueuse* qui fait tout le plaisir de la tragédie." (1)

(1) Préface de *Bérénice*.

5° La *terreur*, la *pitié*, l'*admiration*, tels sont les sentiments que doit exciter la tragédie : ils en sont à la fois la base et l'objet, parce que ce sont les trois plus grands ressorts qui puissent être mis en jeu pour émouvoir notre âme.

(*a*) La *terreur* est un trouble de l'âme craignant qu'il n'arrive quelque malheur. Le poète doit, pour exciter ce sentiment à l'égard du personnage auquel nous nous intéressons, nous le faire voir dans une situation où il soit menacé d'une grande infortune, où sa vie ou son honneur soit en danger.

On peut citer, comme de beaux exemples de terreur, la situation d'Antiochus et de Séleucus, son frère, dans la *Rodogune* de Corneille, et celle d'Hippolyte dans la *Phèdre* de Racine, lorsque Thésée invoque contre son fils la colère de Neptune.

(*b*) La *pitié* est le sentiment d'une âme qui s'attendrit sur les malheurs d'autrui. Or, c'est de la compassion que rélève la noblesse, et aussi la *bonté* humaines ; la tragédie, en mettant ce sentiment en jeu, manifeste pleinement son *utilité morale*. " Il n'est jamais sans utilité de faire pleurer les hommes sur les maux de l'humanité : cela les rend moins confiants dans la prospérité, plus humbles dans le malheur, plus doux envers leurs semblables, plus affables ou plus généreux." (Lefranc.)

Racine a su admirablement nous attendrir sur le sort du jeune Joas " laissé pour mort ", lorsque qu'Athalie fit massacrer tous les princes de la race de David, et sur la situation d'Andromaque, lorsque Pyrrhus, fils du meurtrier de son époux, lui laisse le triste choix de l'épouser ou de voir périr son fils.—L'*Œdipe-roi* de Sophocle est aussi un des sujets les plus attendrissants de la pitié tragique.

(*c*) Le caractère de grandeur, de noblesse et d'élévation qui s'attache à l'action tragique, constitue le troisième ressort de la tragédie. L'*admiration* est le plus noble des sentiments que la poésie puisse inspirer aux âmes honnêtes.

Comme exemple, nous citerons ce sublime dialogue entre le martyr Polyeucte, qui refuse de sacrifier aux idoles, et le gouverneur païen :

Je suis chrétien.—Impie !
Adore-les, te dis-je, ou renonce à la vie.
—Je suis chrétien.—Tu l'es ? ô cœur trop obstiné !
Soldats, exécutez l'ordre que j'ai donné.
—Où le conduisez-vous ?—A la mort.—A la gloire !
Chère Pauline, adieu, conservez ma mémoire.

2. Les passions tragiques et la peinture des caractères : Corneille et Racine. —Les passions sont des mouvements, des agitations que l'âme éprouve pour ou contre un objet, une action quelconque, comme l'amour, la haine, la crainte, l'ambition, l'espérance, le désir, etc. La tragédie est le domaine des passions. Nous y allons pour être émus par la représentation vive de ces sentiments de l'âme, et quelque habileté que le poète ait déployée dans la disposition de son sujet, quelque morales que puissent être ses intentions, quelque élégance qu'il ait mise dans son style, s'il échoue dans la peinture des passions, tout son mérite est perdu ; sa pièce nous laisse froids et mécontents.

Or, montrer le jeu des passions, nous l'avons dit, c'est tracer des caractères. Ainsi l'ont compris les grands tragiques de l'antiquité, et les maîtres du théâtre moderne,—Corneille et Racine assignent à la tragédie, pour objet principal, *la peinture des caractères.* La vérité historique, la couleur locale, leur sont choses secondaires. Il ne s'agit pas pour eux de peindre *tel* ou *tel* héros célèbre : Horace, Auguste, Œdipe, Alexandre, Andromaque, etc., ni de faire revivre, en un tableau saisissant et fidèle, le milieu dans lequel ces héros ont vécu ; mais ils veulent " montrer en action, en les personnifiant dans des *types* créés par eux, les *sentiments généraux* aux hommes de toute race et de toute époque : la fierté, le patriotisme, l'amour maternel, la jalousie, la haine, etc. C'est dire que l'intérêt de leurs drames n'est pas dans la couleur historique, qui manque, mais dans la *vérité humaine.*" (1)

3. Style et versification.—Le style de la tragédie est noble et élevé, en harmonie avec la situation et les senti-

(1) G. Lanson, *Hist. de la Litt. franç.*

ments des héros. Tout doit y contribuer à cette " tristesse majestueuse " dont a parlé Racine. Du reste, l'art du dialogue dramatique ne s'apprend pas par des préceptes : c'est affaire de génie, de présence d'esprit, d'oubli de soi-même et de respect pour les personnages que l'on fait agir et parler.

> Moi régner, moi ranger un Etat sous ma loi,
> Quand ma faible raison ne règne plus sur moi,
> Lorsque j'ai de mes sens abandonné l'empire,
> Quand sous un joug honteux à peine je respire,
> Quand je me meurs !
>
> (RACINE, *Phèdre.*)

La tragédie a toujours parlé en vers. Chez les Grecs, c'était le vers ïambique de six pieds, tous ïambes ou mêlés de spondés. Ce vers a l'ampleur, la simplicité, la clarté limpide de la prose la mieux faite. Le rythme en était très propre à faire arriver la voix des acteurs jusqu'aux extrémités d'un amphithéâtre qui contenait jusqu'à 20,000 assistants.—En France, le vers alexandrin est le seul employé dans la tragédie. Nous ne nous attarderons pas à discuter la question de savoir si l'on pourrait effectivement lui substituer la prose.

La tragédie populaire ou drame : définition, qualités et histoire ; le mélodrame.—La *tragédie populaire* ou simplement le *drame* est la représentation d'une action malheureuse, dont les personnages sont pris dans les conditions sociales ordinaires. Le drame bourgeois diffère de la tragédie en ce qu'il substitue les infortunes domestiques aux infortunes royales ou héroïques ; il s'en rapproche, ainsi que de la comédie, par le mélange des scènes tristes et gaies, et par le dénouement, tantôt heureux, tantôt malheureux.

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux, a dit Voltaire ; et celui-ci a son intérêt, son utilité, son agrément, sa beauté même.

Il a son *intérêt*, puisqu'il n'y a rien de plus touchant et de plus dramatique que les misères du peuple ; l'enfance, la vieillesse, l'indigence courageuse, la ruine d'une famille honnête, la faim, le désespoir, sont, après tout, des situations dignes de la scène. Il a son *utilité*, puisqu'il peut offrir à la classe populaire les plus précieuses

leçons ; il a son *agrément*, puisque, à côté des misères du pauvre, il peut montrer un grand fonds d'honnêteté, de dévouement, qui ennoblit toutes ses souffrances ; enfin il a sa *beauté*, puisque la simplicité des sujets qu'il traite n'exclut rien de ce qui peut les rendre pathétiques, moraux et attendrissants.

Le drame fut inauguré en France, vers 1732, par Lachaussée, qui le premier écrivit des "comédies" sérieuses et pathétiques. Diderot vint ensuite, réclamant une place au théâtre, à côté des grands genres, pour la "tragédie de famille et d'intérieur," et pour la "comédie, non plus philosophique, mais sociale," où l'on se préoccupât moins d'analyser des caractères que de "peindre la vie dans sa réalité même," avec les émotions qu'elle fait naître et les enseignements qu'elle contient. Joignant l'exemple au précepte, il donna deux drames conçus selon cette formule, illisibles aujourd'hui, mais qui eurent dans le temps un grand succès de larmes. Le *Philosophe sans le savoir*, de Sedaine, et le *Déserteur*, de Séb. Mercier, ne furent pas moins bien accueillis. A ce point de son développement, la théorie de Diderot pénètre en Allemagne, où elle détrône la tragédie,— et d'où Mme de Staël la ramènera en France comme une nouveauté, cela pour la plus grande joie des romantiques. En effet, les drames de Lessing, de Gœthe et de Schiller, ne diffèrent de ceux de Sedaine et de Mercier que par la vigueur et l'éclat : le système dramatique est le même.

Pour lutter plus efficacement contre la tragédie, déjà délaissée et mourante faute de génies originaux, les dramaturges du premier Empire inventèrent le *mélodrame*. Le *mélodrame*, c'est le drame populaire renforcé de musique. Pour le fond, ce qui caractérise le genre, c'est l'exagération des effets et l'uniformité des procédés.

Son *sujet* est d'ordinaire quelque fait monstrueux, historique ou imaginaire, médité dans l'ombre, préparé par des manœuvres criminelles et sur le point d'être accompli par d'odieuses violences, lorsqu'au dernier moment un coup providentiel arrache la victime au bourreau ou l'esclave au tyran, déjoue et punit le crime, sauve l'innocence et récompense la vertu. Les *personnages* seront : un maître odieux, roi, prince ou brigand, type de bassesse et de cruauté ; un traître, instrument vénal des plus vils desseins ; une victime sym-

pathique et vertueuse, avec un jeune amant prêt à tout pour la sauver; enfin un niais, poltron et gourmand comme un valet de comédie égayant la scène par sa vulgaire stupidité. (1)

Le mélodrame, qui n'eut longtemps que *trois actes*, se découpe en *tableaux* successifs marquant d'une façon tranchée les situations et les péripéties. Le rôle laissé à la musique a été spirituellement caractérisé par Jules Janin :

" La musique accompagnait toutes ces angoisses multiples. Cette musique, faite par des musiciens *ad hoc*, représentait de son mieux l'état de l'âme du personnage. Quand entrait le tyran, la trompette criait d'une façon lamentable. Quand sortait la jeune colombe menacée, la flûte soupirait les plus doux accords. Cette musique avait d'abord été imposée au mélodrame comme une entrave; le mélodrame la conserva comme une précieuse ressource. Il avait remarqué que, grâce à cette musique, il pouvait se passer de transitions et ne se donner aucune peine pour mettre un peu de logique dans son dialogue."

Dédaigné de la critique pour la vulgarité de ses moyens et de ses effets, mais ayant toujours, par cela même, prise sur la foule, le mélodrame a fleuri sur les théâtres parisiens et européens pendant les trois quarts du siècle dernier. Dennery, mort en 1899, est le dernier dramaturage que l'exploitation de ce genre inférieur ait enrichi et même illustré. Parmi les maîtres du mélodrame à ses débuts et à l'apogée de sa gloire, il faut citer Victor Ducange, Anicet Bourgeois et Guilbert de Pixérecourt (1773-1844.) Le nom de ce dernier est resté inséparable de ces ténébreuses intrigues nouées dans le mystère et dénouées par des procédés uniformes de reconnaissance et de révélation.

5. Le drame romantique et le drame moderne.— Nous n'aurions pas tellement insisté sur le drame populaire, s'il n'eût eu, sous sa forme la plus récente, une influence considérable sur les destinées du théâtre en France. Lorsque les *Romantiques* entreprirent de chasser de la scène les Luce de Lancival, les Lemercier et les Campistron, ils s'attaquèrent à la tragédie elle-même, brisant son cadre traditionnel et démolissant son idéal. Plus d'unités, plus de style noble, plus

(1) Vapereau.

de distinction des genres : le lugubre mêlé au plaisant, le sublime à côté du grotesque ; d'autre part, une représentation plus exacte du milieu historique, une image plus fidèle de l'homme et de la vie ; ils demandaient enfin que le théâtre fut " une chaire et une tribune, " c'est-à-dire que le drame eût une portée morale, philosophique et même politique. Or, tout cela, on le retrouve dans le mélodrame. Ajoutez, quant à l'exécution, mêmes intrigues sangrenues, mêmes coups de de théâtre, déguisements, escaliers dérobés, cachettes, quiproquos, reconnaissances.—Le *drame romantique* n'est donc, en définitive, qu'un mélodrame relevé par la couleur plus éclatante, par la poésie, c'est-à-dire le *lyrisme*, et surtout par le *style.*

Le drame, tel que le conçoivent actuellement les poètes de valeur, et que l'admettent les critiques les plus autorisés, tient à peu près le milieu entre la tragédie classique et le drame romantique. On peut dire qu'il a pris à l'une et à l'autre ce qu'ils ont de bon.—Le nom vague de *pièces*, donné de nos jours aux œuvres dramatiques, en vers et en prose, indique combien il est difficile de ranger dans une catégorie définie (drame, tragédie, comédie) les productions du théâtre moderne.

6. Le drame lyrique ou opéra ; l'opéra comique.— La *tragédie lyrique* ou *opéra* est un poème dramatique fait pour être chanté, soit en entier, soit en majeure partie, avec accompagnement d'orchestre, entrecoupé de danses, et relevé par des spectacles aussi brillants que variés.

Ce nom d'*opéra* vient de ce qu'en Italie, où le genre a pris naissance au XV[e] siècle, on l'a regardé comme l'*œuvre* par excellence, destinée à enchanter à la fois l'esprit par les beautés de la poésie ; les oreilles par les charmes de la musique, et les yeux par la splendeur des décorations et par les danses.

C'est en cherchant la *mélopée* destinée à accentuer et soutenir les récits de la tragédie " à l'antique," faite exactement sur le modèle des drames d'Eschyle, que les compositeurs italiens de la Renaissance trouvèrent le *récitatif*, qui est à la base de l'opéra, quant aux *airs* et aux *danses*, il n'eurent qu'à transporter sur la scène la chanson, dont la vogue datait de loin, et les nombreuses formes chorégraphiques déjà existantes.

L'opéra fut introduit en France par Mazarin (1645) ; mais il ne devint un genre littéraire que sous Louis XIV, lorsque le musicien Lulli et le poète Quinault eurent uni leurs talents :

Lulli chantait les vers que soupirait Quinault.

Les *grands opéras* dus à la plume de Quinault, et la plupart de ceux qui furent mis à la scène aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, de Lulli à Rameau et à Gluck, empruntèrent leurs sujets à la mythologie ou plutôt à la tragédie grecque, telle que déjà adaptée au théâtre moderne par les dramatistes français : *Atys*, *Proserpine*, *Orphée*, *Eurydice*, *Iphigénie*, *Idoménée*, etc. Toutes les grandes tragédies furent réduites à ce patron ; Racine, Corneille et plus tard Crébillon père, furent ainsi dépécés en ariettes et mis en musique.—Il était regardé d'abord comme de l'essence du nouveau drame, que l'action fût *héroïque* et *merveilleuse*. Mais quand la musique fut devenue un langage expressif, capable de rendre les passions, les mouvements de l'âme, les poètes ramenèrent le poème d'opéra aux conditions ordinaires des œuvres dramatiques, et l'*intérêt* fut substitué au merveilleux.

On désigne sous le nom de *libretto, livret*, le drame qui constitue le fond de l'opéra. Le musicien complète l'œuvre en écrivant d'après les situations et les paroles, la partie lyrique. L'opéra demande une intrigue nette, facile à nouer et à dénouer, des incidents qui ne soient pas trop multipliés et qui naissent d'eux-mêmes, du contraste enfin dans les situations ainsi que dans les spectacles. Le sujet doit donc être intéressant, pittoresque et sentimental. Le nombre des actes varie de trois à cinq, entrecoupés par autant de *ballets*, c'est-à-dire de danses.

Il y a dans un drame lyrique, comme dans la cantate, deux parties, l'une *chantée*, composée d'airs, de duos, de trios, de quatuors, etc., et de chœurs ; l'autre pour ainsi dire *parlée*, sous forme de récitatif.

L'opéra s'écrit en vers, mais il demande la plus grande variété de mesure, afin que les vers se prêtent mieux à la musique, encore comme dans la cantate. Au reste, le besoin d'une harmonie continue condamne la langue à de nombreux sacrifices sous le rapport de l'énergie, de la variété, et même de la propriété de l'expression.

Chaque acte débute ordinairement par un *chœur*. Le chœur, c'est la voix des peuples qui encadrent l'action, l'agrandissent et lui donnent son caractère. Le chœur réclame l'unanimité des sentiments; quand les personnages sont animés d'émotions diverses, c'est un morceau *d'ensemble* et non plus un chœur.—L'*air* apparaît dans les situations, il les dessine, il les développe ; il a ses phrases, ses retours, ses évolutions ; comme la danse, il s'élance, puis il revient sur lui-même ; il ne craint pas de répéter à satiété les mêmes paroles dont le musicien saura varier l'expression jusqu'à ce que la situation soit épuisée.—Le *duo* apparaît lorsque les sentiments de deux personnages sont en contraste et en rapport à la fois ; souvent il est dialogué d'abord, les deux chants se réunissent, puis ils s'interrompent pour se réunir de nouveau, quelquefois opposés, quelquefois convertis à un même sentiment. Il en est de même des autres morceaux où plusieurs voix se réunissent ; plus l'ensemble sera nombreux, plus il se rapprochera du caractère du chœur. Les grands morceaux d'ensemble finissent ordinairement les actes que les chœurs ont commencé.—Le tissu de la pièce, les expositions, qui doivent être fort courtes, sont en vers qui se déclament en *récitatif* soit libre, soit mesuré. (C'est la partie qui reste en prose dans l'opéra-comique.)

Partout le vers, celui des morceaux d'ensemble surtout, doit être soigneusement rythmé ; il faut que la mesure du musicien et celle du poète se trouvent d'accord. Si la musique est légère, le rythme du vers doit être vif, sautillant ; grave et sonore, si la musique est lente et majestueuse. Sur tous les points, du reste, il est indispensable que le poète et le musicien se consultent, s'entendent et se fassent de mutuelles concessions. Ce ne sont pas des artistes travaillant à deux œuvres séparées, ce sont des collaborateurs qui font ensemble le même drame. (1)

L'opéra prend tous les tons, il correspond à la tragédie, au drame, à la comédie, à la pastorale, et s'empreint du caractère de toutes ces formes.—Le *grand opéra* est celui où la musique ne s'interrompt jamais (le *Faust* de Gounod). Dans l'*opéra-comique*, la musique s'interrompt pour laisser parler le dialogue (*Mignon* d'Amb. Thomas). L'opéra-comique n'a donc rien d'essentiellement comique ; il peut prendre tous les tons comme le grand opéra. Celui-ci se divise, selon qu'il a pour sujet une tragédie ou une comédie en *opéra seria* et *opéra buffa* (2).

---

(1) *Encycl. du* XIXe siècle.

(2) On comprendra plus aisément ces données succinctes, si l'on a sous les yeux une *partition*, chant et paroles.

ARTICLE V

La comédie et ses variétés.

1. Définition ; lois générales de facture.—2. Le ridicule et le risible ; définition du comique.—3. Les sources du rire : le contraste et la méprise. —4. Comédie d'intrigue et comédie de caractère ou de mœurs.—5. Comédie héroïque.—6. Opéra-comique proprement dit, comédie-vaudeville et opérette.

1. Définition ; lois générales de facture,—La *comédie* est la représentation d'une action prise dans la vie commune, et qui peint d'une manière plaisante les mœurs, les défauts ou les ridicules de la société, dans le dessein de les corriger. Ce drame a un double but : *amuser* et *instruire*, exciter l'hilarité et rendre les hommes meilleurs, ou du moins plus sages : *Castigat ridendo mores.*

La comédie est soumise aux lois générales du drame : *unité* et *vraisemblance.* Ce genre a donné lieu à moins de discussions que la tragédie. A peu près toutes les écoles font des comédies sous la même forme. Toutefois, dans les comédies modernes, en général, on fait bon marché des unités de temps et de lieu ; les auteurs de nos jours ne veulent pas souvent s'astreindre à des conditions acceptées et subies par le plus grand des poètes comiques, par Molière. Du reste, ils n'ont peut-être pas tort ; il est certain, en effet, que, l'unité d'intérêt ou d'action étant maintenue en principe, avec beaucoup de temps et d'espace, les situations peuvent être variées davantage, les péripéties multipliées sans contrainte et, comme conséquence, les caractères se dessiner plus complètement.

Quand au style. " le dialogue de la comédie doit être spirituel, pétillant, plein de verve. Les ripostes piquantes, les rapprochements imprévus, les saillies, les bons mots, les traits d'esprit doivent éclater comme un feu roulant." (Verest.)

2. Le ridicule et le risible; définition du comique.—Qu'est-ce que le *comique*, qui fait l'essence même de la comédie ? qu'est-ce que cette " force comique " (*vis comica*) que César regrettait de ne pas trouver dans les pièces de

Térence, et que possèdent à un si haut degré, Aristophane chez les Grecs, Plaute chez les Latins, Molière chez les classiques modernes, et de notre temps une pléiade de dramaturges étonnants de gaîté, de verve et d'esprit : Eug. Labiche, H. Meilbac, Ordanneau, et beaucoup d'autres ?—Le *comique*, c'est le ridicule rendu risible. Le *ridicule* est ce qui est digne de risée, de moquerie ; le *risible*, ce qui provoque le rire. Le ridicule, dans un homme, est ce qui, par sa manière d'être, choque la raison, les bienséances ou les usages reçus, mais sans que ce défaut ou ce vice même occasionne de grands malheurs : car s'il affecte vivement la sensibilité, en excitant, par exemple, la pitié ou l'aversion, il cesse d'être plaisant et tourne au tragique. Un autre caractère du ridicule, c'est qu'il est inconscient, et par là même toujours un peu risible.

Ce sera, par exemple, un magistrat qui, oubliant la décence et la gravité de son état, ne s'occupera que de puérilités (les *Plaideurs*) ; ou un homme d'une condition ordinaire, qui voudra prendre le ton, les manières des grands seigneurs, et qui ne parlera que de rois et de personnages illustres (le *Bourgeois gentilhomme.*)

Le mot de *ridicule* s'emploie toujours en mauvaise part ; dans la réalité, il ennuie ou il agace, il n'est pas risible de sa nature. Mais il y a des choses qui font rire, parce qu'elles sont déplacées, désordonnées, immodérées : celles-ci sont *risibles* et *ridicules.*—Et voilà en quoi consiste le *vis comica* des Anciens : la touche risible du ridicule, ou en d'autres termes, le ridicule exactement saisi dans les travers ou les faiblesses de la nature humaine, et exprimé d'une manière qui prête à rire.

3. Les sources du rire ; le contraste et la méprise. —1° Le *contraste* est un des premiers caractères du risible. Il faut en outre que le contraste ait quelque chose qui amuse, de gai qui réjouisse. Le plaisir et la gaîté font donc aussi partie du risible. (1)

---

(1) Risible et comique sont des termes généraux qui embrassent le *gai*, le *plaisant*, le *spirituel*, le *bouffon*, le *burlesque*, le *grotesque*, etc.

Ex. Père avare, fils prodigue (l'*Avare*) ; sévérité et sincérité excessives, basse complaisance (Alceste et Philinte). Ainsi, le plus souvent, la comédie repose sur deux ridicules ou deux défauts opposés. Ce qui fait rire, dans le *Misanthrope*, c'est le contraste perpétuel de ce caractère âpre et intolérant avec la société et les mœurs de son temps.

2° La *méprise* a aussi le don de nous dérider. Nous nous estimons meilleurs que celui qui se trompe sous nos yeux, et pourvu que l'erreur n'ait pas de conséquences fâcheuses, nous nous permettons volontiers un sourire de satisfaction maligne.

La *présomption* est une source inépuisable de comique, parce qu'elle est le principe de beaucoup de mécomptes ; la *distraction*, parce qu'elle amène des méprises.—Un mauvais poète est ridicule pour plusieurs raisons : d'abord parce que, croyant faire de bons vers, il en fait de mauvais ; ensuite, parce que, visant à l'admiration de tous, il n'obtient que la sienne. En général, les illusions de l'amour-propre sont toujours comiques.

Le comique *de situation* naît toujours de quelque embarras, soit individuel, soit réciproque ; souvent deux personnages sont en présence, et leur seul rapprochement excite le rire, parce qu'on sait qu'ils vont apprendre ce qu'ils ne veulent pas savoir (Oroute et Alceste, dans le *Misanthrope*, la scène du *sonnet*.)

4. Comédie d'intrigue et comédie de caractère ou de mœurs.—1° La *comédie d'intrigue* consiste dans un enchaînement d'aventures plaisantes qui tiennent le spectateur en haleine, et forment un embarras qui croît toujours jusqu'au dénoûment. Les incidents en font ordinairement tout le mérite, parce que les mœurs et les caractères n'y sont touchés que superficiellement. A ce genre se rattachent :

(a) La *farce* ou *comédie de caricature*, dont l'objet est exclusivement de faire rire.

L'*Avocat Pathelin*, Brueys ; les *Plaideurs*, Racine ; les *Fourberies Scapin*, *Pourceaugnac*, le *Malade imaginaire*, Molière ; les *Trois cousines*, Dancourt. Ajoutez le *Théâtre de Labiche* (8 vol.) et les œuvres d'une foule d'auteurs comiques contemporains.

(*b*) Le *vaudeville* moderne, imbroglio ou l'auteur accumule les événements les plus inattendus et les plus invraisemblables, mais où, à la fin, tout s'explique.

La vaudeville ne fut d'abord qu'une chanson bachique et satirique de circonstance, se chantant sur un air facile qui aidait à sa popularité. Le nom vient de *Val de Vire* (Normandie), patrie d'Olivier Basselin (XV[e] siècle), auteur célèbre de ces sortes de chansons à boire, *vaux de Vire.* Boileau rattache le vaudeville à la satire, comme un genre éminemment français :

> D'un trait de ce poème en bons mots si fertile,
> Le Français, né malin, forma le vaudeville :
> Agréable indiscret, qui, conduit par le chant,
> Passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant.

Vauquelin de la Fresnaye, dans son *Art poétique* disait aussi, en conservant le nom d'origine :

> Les vaux de vire
> Qui, sentant le bon temps, nous font encore rire.

Au XVIII[e] siècle, le vaudeville passa au théâtre. Ce ne fut d'abord qu'une petite composition scénique, toute en couplets, où le dialogue lui-même était chanté, sorte d'opéra-bouffe : Fuzelier, Piron, Lesage, fournisseurs de la Comédie italienne. Le genre se modifia et se développa beaucoup, au XIX[e] siècle, entre les mains de Scribe de Desangiers, puis de Labiche, Lambert Thiboust, Gondinet, G. Feydeau, Meilhac, et Halèvy, etc. Ces auteurs y ont introduit plus d'observation que le genre n'en comportait d'abord, et surtout cette fantaisie étincelante, ce tour de raillerie parisienne, qui donne du prix aux moindres mots.

2° La *comédie de caractère* est celle qui peint les vices généraux de tous les temps et de tous les pays, parce qu'ils tiennent à l'essence même de notre nature. C'est la *haute comédie*, l'art de rire sous sa forme la plus parfaite. Molière en fut le créateur.

Etant donné un vice ou un travers de l'esprit humain, la comédie de caractère se charge de le produire dans des *circonstances saillantes* et faites généralement pour provoquer la gaieté du spectateur. Elle ne va donc pas sans une science profonde des jeux de l'intrigue et de l'action. Le point important est de faire en sorte que le caractère se développe par une suite de *gradations habiles.* Dès qu'il paraît, il faut qu'un trait frappant l'annonce aux spectateurs ; un trait plus frappant encore succède au premier, et l'on en voit une suite de plus forts encore jusqu'au dénoû-

ment, où le dernier coup de pinceau montre le caractère dans tout son jour et sous toutes ses faces.

Les bons comiques français ont même souvent observé cette règle *au-delà* du dénouement. Le *Misanthrope* de Molière termine la pièce par ces vers :

> Trahi de toutes parts, accablé d'injustices,
> Je vais sortir d'un gouffre ou triomphent les vices,
> Et chercher sur la terre un endroit écarté
> Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.

Le *Métromane* de Piron, venant d'apprendre que sa pièce de théâtre est entièrement tombée par les efforts de la cabale, ferme la scène en disant :

> Vous, à qui cependant j'ai consacré mes jours,
> Muses, tenez-moi lieu de fortune et d'amours.

La comédie de caractère prend le nom de *comédie de mœurs*, lorsqu'elle représente des travers ou des vices, plutôt particuliers à une époque qu'à l'humanité. C'est le tableau de la vie contemporaine. Elle est *sociale*, et s'attaque à une classe de gens ou à une profession : bourgeois gentilhomme, précieuses ridicules, financiers, politiciens, etc. ; ou *littéraire*, et fait la guerre au pédantisme et au mauvais goût : les *Femmes savantes*, le *Monde où l'on s'ennuie* (Pailleron).

Le poète tragique doit connaître le cœur humain dans ses replis secrets ; le poète comique, sans être dispensé de cette étude, doit y joindre celle des mœurs de son époque. En effet, les hommes sont toujours avares, hypocrites, jaloux, joueurs, libertins, charlatans ; mais, le monde allant toujours, ils le sont d'une manière différente ; l'égoïsme est toujours aux prises avec le dévouement, mais le milieu change. Molière a peint des vices généraux, mais il les a encadrés dans ceux de son siècle.—De là une ressource qui fournira à la comédie de quoi se renouveler indéfiniment.

5. Comédie héroïque.—La *comédie héroïque* est celle dont les personnages sont pris dans un ordre supérieur, où l'on met en scène des rois, des princes ou de grands seigneurs. Elle tient à la fois du drame et de la comédie, mais le drame y domine.

Don Sanche d'Aragon, Corneille ; *Don Garcia de Navarre*, Molière.—Mais le chef-d'œuvre en ce genre est, sans contredit, le *Cyrano de Bergerac*, de M. Edm. Rostand (5 actes, en vers).

" Le principal personnage est un *héros*, mais un héros d'une espèce particulière. Il a l'âme grande, noble, fière ; il déteste toutes les bassesses, les mensonges, les compromis, les lâchetés ; il a la religion de " son panache " ; mais en même temps, il est gascon, bretteur, poète ; il est laid et affligé d'un nez ridiculement long, dont il est le premier à plaisanter lui-même, mais dont il n'entend pas que les autres plaisantent. De là dans son caractère et dans sa vie des aspects *dramatiques* et d'autres *comiques*." (Verest.)

6. Opéra comique proprement dit, comédie-vaudeville et opérette.—L'*opéra comique* proprement dit est une pièce mêlée d'intrigue et de chant, faite pour égayer le spectateur, où les caractères ne sont touchés que superficiellement et où le ridicule est présenté en passant. Le *vaudeville* en est une variété, et l'*opérette* le dimunitif. Des airs seulement : pas de récitatifs, mais du dialogue parlé, en prose ou en vers.

L'*Avacat Patelin*, *Le Voyage en Chine* (musique de F. Bazin, paroles de Labiche) ; l'*Ecossais de Chatou*, de *Léo Délibes*, etc.

La partie lyrique de ces agréables divertissements a été fort négligée, en général, par les librettistes, qui comptent que la musique fera bien passer les paroles.

A ce propos, nous citerons le début d'un feuilleton en vers mêlés de Berlioz, petit chef-d'œuvre de finesse et de malice. Il s'agit du *Caïd*, opéra d'A. Thomas, paroles d'un M. Sauvage, représenté le 7 janv. 1849.

Je commettrai plus d'une erreur, je le crains, dans cette analyse. Malgré toute mon attention, j'ai été fort longtemps à comprendre ce dont il s'agissait ; les paroles ne m'arrivaient qu'indistinctes, ou ne me parvenaient pas du tout. Le dialogue, écrit en vers, contre l'usage établi à l'Opéra-Comique, achevait encore de me dérouter... Voici ce que j'ai cru comprendre dans *le Caïd :*

Au lever de la toile, nous sommes sur une place d'Alger ; il fait encore sombre, le soleil n'est pas levé. Une petite troupe d'Arabes, marchant à pas comptés, chante, selon l'usage : "Taisons-nous ; cachons-nous ; ne remuons pas ; faisons silence ! " en vers, bien entendu. On voit qu'ils guettent quelqu'un et qu'ils ne veulent point tre aperçus.

Ils s'éloignent sans bruit, dans l'ombre de la nuit. Mais un groupe les suit. Le Caïd, gros bonhomme, le dos un peu voûté, assez peu fier, en somme, de son autorité, craint en faisant sa ronde quelque rencontre féconde en mauvais coups, puis, crac ! d'être mis en un sac et lancé des murailles, par des gens sans entrailles, et de trouver la mort au port.

Si je ne me trompe, cet alinéa est en vers, en véritables vers d'Opéra Comique. J'en demande pardon au lecteur, c'est une distraction. Je n'ai garde d'abandonner l'usage de la prose, et je suis persuadé qu'on me saura gré d'y revenir... L'homme donc a de très méchants ennemis sans doute, et de très bonnes raisons de se méfier d'eux. Rien n'est plus vrai.

Il n'a pas fait vingt pas, que de grands coups de gaule tombant sur ses épaules vous le jettent à bas : " Au secours, on m'assomme, au meurtre ! " Un galant homme fait fuir les assassins, appelle les voisins. Une jeune voisine, à la mine assassine, en jupon court, accourt. Et le battu de geindre, de crier, de se plaindre en contant l'accident. " Il me manque une dent ! Misérable ! Il m'a rompu le râble ! Il a tapé trop dur, c'est sûr ! "

Ah ça ! mais voilà qui est un peu fort, la poésie m'a repris de plus belle. Il serait curieux que j'en fusse arrivé à ne plus pouvoir écrire en prose, et à faire le contraire de ce que faisait M. Jourdain. Voilà pourtant les conséquences de la poésie d'Opéra-Comique, c'est l'exemple de M. Sauvage qui m'a mis la rime au corps. Voyons donc si je parviendrai à me désenrimer. La jeune fille accourue aux cris du Caïd et de son défenseur est une modiste française...

SECTION DEUXIEME

LES GENRES SECONDAIRES

CHAPITRE I

LE GENRE DIDACTIQUE ET SES FORMES DIVERSES

Les genres poétiques que nous avons étudiés jusqu'ici, ont pour but le plaisir littéraire. Ils s'adressent à l'imagination et à la sensibilité. La *poésie didactique* (*didaskein*, enseigner, instruire) s'adresse principalement à la raison pour l'éclairer, elle a pour objet l'*enseignement*. Mais c'est un enseignement *poétique*, c'est-à-dire embelli de toutes les magnificences de l'invention et du langage, relevé par des récits, des descriptions, des élans lyriques ; en quoi il se dis-

tingue de l'enseignement purement technique. Ainsi, la poésie didactique se rattache intimement à l'*épopée* et au *lyrisme*; elle n'emprunte à la *science* que ce que celle-ci offre de propre à faire vibrer d'enthousiasme une âme d'*artiste* et de *poète*. " L'objet du poème scientifique, dit le P. Verest, est le beau dans la science, ou, ce qui revient au même, la science vue par son côté esthétique."—Ce genre comprend le *poème didactique* proprement dit, le *poème descriptif*, la *satire*, l'*épître* et l'*apologue* ou *fable*.

1. Le poème didactique : définition, règles et histoire.—2. Le poème descriptif pseudo-classique ; la vraie poésie descriptive : tableaux en vers et exotisme.—3. La satire et l'épître.—4. L'apologue ou fable : définition ; origine et histoire ; LaFontaine, le fabuliste unique.

I. Le poème didactique : définition, règles et histoire. —Le *poème didactique* proprement dit est un traité dans lequel on expose en vers une suite de préceptes ; ou encore : un ouvrage en vers ayant pour objet d'instruire, en joignant à la leçon l'agrément et l'intérêt d'une composition poétique.—Il y a des poèmes didactiques sur la *religion*, sur la *morale*, sur les *sciences naturelles*, sur les *arts*.

Dieu avec sa toute-puissance créatrice, sa Providence paternelle et ses adorables perfections; *l'homme* avec ses facultés intellectuelles et morales, son esprit et son cœur, son génie et sa pensée, sa conduite et sa vie, ses nobles et sublimes destinées ; la *nature* avec ses lois simples et fécondes, ses harmonies et ses beautés : voilà la matière, à jamais inépuisable, offerte aux méditations du poète didactique. En sorte que celui-ci, selon la nature spéciale du sujet qu'il choisit, a besoin, pour accomplir dignement son œuvre, de tenir tour à tour du *poète lyrique*, par son enthousiasme, du *moraliste* par la sagacité de ses observations, du *savant* par l'étendue de ses conceptions sur les rapports des êtres finis et bornés avec l'Etre infini. (1)

On peut réduire à trois les règles propres au poème didactique, savoir :

1° *Intérêt du sujet.* Par quelle aberration le malheureux Lucrèce a-t-il dépensé tant de génie et de poésie admirable à développer la doctrine d'Epicure, aride et sèche, autant que

(1) Henri Patin, *Mélanges de litt, anc. et mod.*

fausse, sur l'origine du monde et de l'âme intelligente ? *L'essai sur l'Homme*, de Pape, est, au détriment de l'œuvre, appuyé sur l'optimisme de Leibnitz.—Mais Virgile en se proposant d'instruire le laboureur, l'a honoré, et il a élevé à l'agriculture le plus beau monument que le premier des arts agréables pût élever au premier des arts utiles. Avec plus de bonheur encore, Louis Racine, choisissait pour thème à ses chants la *Religion*, a produit le chef-d'œuvre moderne de la poésie didactique, et conquis une gloire que lui eût enviée son illustre père.

2° *L'ordre et la méthode.* Ces deux conditions sont ici absolument requises, non à la vérité sous une forme très stricte, mais de façon toutefois à montrer clairement au lecteur la suite et l'enchaînement des idées. Les poèmes didactiques se divisent en *chants* dont chacun a un titre déterminé, comme les livres ou chapitres de l'œuvre dans les écrits en prose. Il faut qu'il y ait, entre ces divisions du traité, comme dans toute composition bien faite, *équilibre* et *progression.* (1)

On constatera, par l'analyse des *Géorgiques* et du poème de la *Religion*, avec quel art consommé Virgile et Racine le fils ont su rattacher à une idée centrale tous les développements secondaires, de manière à former un tout harmonieux.—Horace est beaucoup moins méthodique, mais il faisait un *Art poétique* malgré lui—Boileau a corrigé cette lacune du poète latin, en le traduisant ; mais que de labeur pour forger des *transitions* !

3° *L'agrément.* Une difficulté à vaincre, c'est d'éviter la froideur et la monotonie ; point d'intrigue ici, pour amuser la curiosité, comme dans le drame et le poème épique. Le poète doit suppléer aux ressources qui lui manquent par l'art des détails, des *descriptions* vives, des *peintures*, des *tableaux* ; et c'est pourquoi, çà et là, il s'épanche en effusions *lyriques*, et place généralement à la fin de chaque chant un *épisode*, qui consiste en un récit analogue au sujet traité dans ce chant, empiétant ainsi sur l'*épopée* et mettant en

(1) Voir *l'Art d'écrire*, p. 217-219 et p. 238-240.

œuvre tous les agréments de la poésie narrative : Hésiode, Lucrèce, Virgile. (1)

4° *Perfection de la forme.* — Ce qui fait des *Géorgiques*, le chef-d'œuvre le plus accompli de la poésie didactique, ce n'est pas seulement l'heureux choix du sujet, joint à l'art du développement et de la peinture, c'est encore et surtout la perfection de la forme ; c'est que Virgile est le plus grand styliste qui soit paru, " le premier écrivain du monde." On ne peut guère lui comparer que Sophocle.

Voici la liste des principaux poèmes didactiques anciens et modernes :

(*a*) *Grecs :* Hésiode, IXe siècle, la *Théogonie*, les *Travaux et les Jours ;* au VIe, les gnomiques Solon et Théognis, ainsi que les poètes philosophes, expliquant en vers leurs curieux systèmes cosmogoniques ; à l'époque alexandrine, Aratus, les *Phénomènes* et les *Pronostics*, Oppien, la *Chasse*, (les *Cynégétiques)* et la Pêche (les *Halieutiques).*

(b) *Latins* : Lucrèce avec son *De naturâ rerum* et Virgile avec ses *Géorgiques* sont les plus grands poètes didactiques de Rome et peut-être de tous les temps ; Horace, par son Epître *ad Pisones ;* Manilius, les *Astronomiques ;* Columelle, de l'*Agriculture*, dont le Xe livre est en vers.

(c) *Modernes :* en France, Boileau et Racine le fils, déjà nommés ; Saint-Lambert, les *Saisons* ; Roucher, les *Mois ;* André Chénier, de l'*Invention ;* Legouvé, le *Mérite des Femmes* ; Delille, les *Jardins*, l'*Imagination*, les *Trois Règnes ;* Chênedollé, le *Génie de l'Homme ;* enfin, à l'aurore du XXe siècle. Sully-Prud'homme, *la Justice* et *le Bonheur*, deux poèmes philosophiques étranges et puissants ;—en Angleterre, l'*Essaï sur l'Homme* de Pope (1688-1744.)

2. Le poème descriptif pseudo-classique ; la vraie poésie descriptive : tableaux en vers et exotisme.— On a donné le nom de *poèmes descriptifs* à des poèmes didactiques pour le fond, mais dans lesquels la partie descriptive l'emporte de beaucoup sur la partie enseignante. Telles sont les œuvres de Saint-Lambert, de Roucher et de Delille, citées plus haut. — Le XVIIIe siècle fut, en France, l'époque de la poésie descriptive, et cette mode littéraire se

---

(1) Hist. litt. ; pour ces deux derniers, voir surtout Levrault, *Auteurs latins.*

perpétua jusqu'à la fin de l'Empire. Les traductions, médiocres d'ailleurs, des *Saisons* de Thomson et des *Nuits* d'Young, publiées par Letourneur, contribuèrent à cette orientation nouvelle du goût français. Mais il n'en sortit, dans le temps, qu'une série de poèmes fades et ennuyeux, dont quelques morceaux d'éclat, trop facilement séparables de l'ensemble, sont passés dans les recueils de modèles à l'usage des commençants. Ce qui manque à ces œuvres justement oubliées, c'est la passion et l'émotion humaines, c'est le lyrisme. Aussi bien, là n'est point l'origine de la vraie poésie descriptive moderne. Celle-ci est née de la *prose* ; elle fut préparée par J.-J. Rousseau et B. de Saint-Pierre, et appliquée, par Mme de Staël, Châteaubriand et les Romantiques, en toute occasion, à faire ressortir l'*homme*, sa vie intérieure, ses émotions, ses sentiments : soit qu'elle le peignît lui-même en traits émus, soit qu'elle représentât en couleurs éclatantes et pittoresques le décor qui l'entourait. (1)

Non content d'avoir donné le coup de grâce aux pseudo-classiques, et de les avoir écrasés, avec " les spirales de leurs périphrases ", dans une satire à jamais célèbre (2), V. Hugo ne craignit pas de s'aventurer sur le terrain même de leur défaite, et de s'essayer, à son tour, aux descriptions techniques. Ce fut chaque fois pour démontrer d'une façon éclatante que la Science et la Poésie ne sont pas vraiment des sœurs ennemies.

> ...Qui de nous n'a cherché le calme dans un chant !
> Qui n'a, comme une sœur qui guérit en touchant,
> Laissé la mélodie entrer dans sa pensée !
> Et, sans heurter des morts la mémoire bercée,
> N'a retrouvé le rire et les pleurs à la fois
> Parmi les instruments, les flûtes et les voix ?
> Qui de nous, quand sur lui quelque douleur s'écoule,
> Ne s'est glissé, vibrant au souffle de la foule,
> Dans le théâtre empli de confuses rumeurs !
> Comme un soupir parfois se perd dans des clameurs,

(1) Hist. littéraire : R. Canat, *La Litt. franç. par les Textes.*
(2) *Réponse à un acte d'accusation*, *Contempl.*, l. I, Nos. 7 et 8.

Qui n'a jeté son âme, à ces âmes mêlée,
Dans l'orchestre où frissonne une musique ailée,
Où la marche guerrière expire en chant d'amour,
Où la basse en pleurant apaise le tambour ?
—Ecoutez ! écoutez ! du maître qui palpite,
Sur tous les violons l'archet se précipite,
L'orchestre en tressaillant rit dans son antre noir.
Tout parle. C'est ainsi qu'on entend sans les voir,
Le soir, quand la campagne élève un sourd murmure,
Rire les vendangeurs dans une vigne mûre.
Comme sur la colonne un frêle chapiteau,
La flute épanouie a monté sur l'alto.
Les gammes, chastes sœurs dans la vapeur cachées,
Vidant et remplissant leurs amphores penchées,
Se tiennent par la main et chantent tour à tour,
Tandis qu'un vent léger fait flotter alentour,
Comme un voile folâtre autour d'un divin groupe,
Ces dentelles du son que le fifre découpe.
Ciel ! voilà le clairon qui sonne. A cette voix,
Tout s'éveille en sursaut, tout bondit à la fois.
La caisse aux mille échos, battant ses flancs énormes,
Fait hurler le troupeau des instruments difformes,
Et l'air s'emplit d'accords furieux et sifflants
Que les serpents de cuivre ont tordus dans leurs flancs.
Vaste tumulte où passe un hautbois qui soupire !
Soudain du haut en bas le rideau se déchire ;
Plus sombre et plus vivante à l'œil qu'une forêt,
Toute la symphonie en un hymne apparaît.
Puis, comme en un chaos qui reprendrait un monde,
Tout se perd dans les plis d'une brume profonde.
Chaque forme du chant passe en disant : Assez !
Les sons étincelants s'éteignent dispersés.
Une nuit qui répand ses vapeurs agrandies
Efface le contour des vagues mélodies,
Telles que des esquifs dont l'eau couvre les mats ;
Et la strette, jetant sur leurs confus amas
Ses tremblantes lueurs largement étalées,
Retombe dans cette ombre en grappes étoilées... (1)

Les parnassiens se sont complus aussi à dépeindre avec beaucoup d'art et le plus objectivement possible, les choses les plus diverses dont la vue et, souvent, la simple description des voyageurs ou des archéologues, avaient fait sur eux une impression profonde. Exotisme et archéologie : c'est ainsi que Th. Gautier, Leconte de Lisle et Hérédia ont reconsti-

(1) *Les Rayons et les Ombres*, XXXV.

tué et déployé sous nos yeux, en des tableaux d'un relief extraordinaire, les paysages de l'Orient, les déserts de l'Afrique, l'Inde primitive, l'Hellade antique, l'époque des Césars romains, etc.

PAYSAGE D'ÉGYPTE.

A l'horizon que rien ne borne,
Stérile, muet, infini,
Le désert, sous le soleil morne,
Déroule son linceul jauni.

Au-dessus de la terre nue,
Le ciel, autre désert d'azur,
Où jamais ne flotte une nue,
S'étale implacablement pur.

Le Nil, dont l'eau morne s'étame
D'une pellicule de plomb,
Luit, ridé par l'hippopotame,
Sous un jour mat tombant d'aplomb.

Et les crocodiles rapaces
Sur le sable en feu des îlots,
Demi-cuits dans leurs carapaces,
Se pâment avec des sanglots.

(TH. GAUTIER.)

LES ÉLÉPHANTS.

Le sable rouge est comme une mer sans limite,
Et qui flambe, muette, affaissée en son lit.
Une ondulation immobile remplit.
L'horizon aux vapeurs de cuivre où l'homme habite.

Nulle vie et nul bruit. Tous les lions repus
Dorment au fond de l'antre éloigné de cent lieues,
Et la girafe boit dans les fontaines bleues,
Là-bas, sous les halliers des panthères connues.

Pas un oiseau ne passe en fouettant de son aile
L'air épais, où circule un immense soleil;
Parfois quelque boa, chauffé dans son sommeil,
Fait onduler son dos dont l'écaille étincelle.

Tel l'espace enflammé brûle sous les cieux clairs.
Mais tandis que tout dort aux mornes solitudes,
Les éléphants rugueux, voyageurs lents et rudes,
Vont au pays natal à travers les déserts.

D'un point de l'horizon, comme des masses brunes,
Ils viennent, soulevant la poussière, et l'on voit,
Pour ne point dévier du chemin le plus droit,
Sous leur pied large et sûr crouler au loin les dunes.

Celui qui tient la tête est un vieux chef. Son corps
Est gercé comme un tronc que le temps ronge et mine ;
Sa tête est comme un roc, et l'arc de son échine
Se voûte puissamment à ses moindres efforts.

Sans ralentir jamais et sans hâter sa marche,
Il guide au but certain ses compagnons poudreux ;
Et, creusant par derrière un sillon sablonneux,
Les pèlerins massifs suivent leur patriarche.

L'oreille en éventail, la trompe entre les dents,
Ils cheminent, l'œil clos. Leur ventre bat et fume,
Et leur sueur, dans l'air embrasé, monte en brume ;
Et bourdonnent autour mille insectes ardents.

Mais qu'importent le soleil et la mouche vorace,
Et le soleil cuisant leur dos noir et plissé !
Ils rêvent, en marchant, du pays délaissé,
Des forêts de figuiers où s'abrita leur race.

Ils reverront le fleuve échappé des grands monts,
Où nage en mugissant l'hippopotame énorme,
Où, blanchis par la lune et projetant leur forme,
Ils descendront pour boire en écrasant les joncs.

Ainsi pleins de courage et de lenteur, ils passent
Comme une ligne noire, au sable illimité.
Et le désert reprend son immobilité
Quand les lourds voyageurs à l'horizon s'effacent.

(LECONTE DE LISLE.)

3. La satire et l'épître. — D'après Quintilien et Boileau, la *satire*, qui nous a semblé plutôt une variété du lyrisme, est un poème destiné à instruire, et fait conséquemment parti du genre didactique :

La satire en leçons, en nouveautés fertile,
Sait seule assaisonner le plaisant et l'utile,
Et, d'un vers qu'elle épure aux rayons du bon sens,
Détromper les esprits des erreurs de leur temps.
....
L'ardeur de se montrer et non pas de médire
Arma la vérité du vers de la satire.

(*Art poétique.*)

L'*épître* est une pièce de vers, un discours en vers qu'on adresse à quelqu'un, sur un sujet didactique ou de fantaisie. C'est un genre créé par Horace; on n'en trouve aucune trace, avant lui, dans les littératures de Grèce et de Rome.— Comme la lettre en prose, l'épître poétique embrasse tous les sujets et prend tous les tons (1). Ce qui la caractérise, c'est, de même, l'abandon, le charmant laisser aller de la conversation intime. Horace, qui en offre naturellement les plus parfaits modèles, y qualifiait son langage de "*sermones repentes per humum*, entretiens terre à terre" et sa poésie de "*musa pedestris*, muse pédestre."

On distingue : 1° Les épîtres *familières*, qui ne diffèrent des *vraies lettres*, c'est-à-dire de la correspondance ordinaire, que par le vers et les autres agréments de la poésie; 2° les épîtres *littéraires*, *philosophiques* et *morales*, qui n'ont de la lettre que la forme. L'art consiste, ici, à donner à la pensée abstraite ou philosophique une forme concrète, imagée, pittoresque, et, quand le sujet le comporte, touchante. (2)

Horace, nous l'avons dit, a donné le modèle du genre (3). Les *Héroïdes* d'Ovide sont moins des lettres qu'un cadre ingénieux aux fictions mythologiques.—Ausone, le fastueux poète de Bordeaux, dont S. Paulin de Nole fut le disciple et l'ami.—En France : Christine de Pisan, Clément Marot, Voiture, Boileau, Voltaire, Gresset, Sedaine, M.-J. Chénier ; enfin, au XIXe s., Fontanes, C. Delavigne, Musset, et Lamartine.

4. L'Apologue ou fable : définition ; origine et histoire; LaFontaine, le fabuliste unique.— 1° *L'apologue* ou *fable* est un petit récit allégorique qui contient une vérité morale facile à saisir sous la transparence du voile dont elle est couverte. L'allégorie (4) consiste à dire une chose pour en faire entendre une autre. Or, dans la fable, l'intention allégorique est double : (*a*) Le poète s'adresse à l'homme sous le couvert des animaux, auxquels, sans altérer leurs mœurs ni leur physionomie propres, il prête nos qualités et

(1) *L'Art d'écrire*, pp. 275-276.
(2) Ajoutons, pour compléter, l'épître *dédicatoire* qui est une lettre en vers par laquelle on fait hommage d'un ouvrage à quelqu'un.
(3) Voir Levrault, *Auteurs latins*.
(4) *L'Art d'écrire*, p. 112-113.

nos défauts. La Cigale et la Fourmi sont des symboles, l'une du prodigue, l'autre de l'économe. (*b*) Ces fictions tendent à mettre en lumière une leçon de vie pratique. Les cigales n'ont rien à attendre de la charité des fourmis. Par conséquent, chacun ne doit compter que sur soi. (Vincent.)— Aussi bien la fable est un poème essentiellement *didactique ;* elle a pour objet de nous instruire d'une manière agréable et détournée.

> Les fables ne sont point ce qu'elles semblent être :
> Le plus simple animal nous y tient lieu de maître ;
> Une morale nue apporte de l'ennui ;
> Le conte fait passer le précepte avec lui :
> En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire.
>
> (LA FONTAINE.)

2° La fable, originaire de l'Orient, où la pensée revêt si volontiers la forme allégorique, a pris partout racine. Elle est humaine. La Bible en offre des exemples : le plus ancien apologue connu se trouve au Livre des Juges : *Les Arbres qui veulent élire un roi* ; celui du prophète Nathan (*la Vigne de Naboth*) s'adressait à David, qui en comprit fort bien le sens figuré. (1) Chez les Grecs, Hésiode introduit deux apologues dans son curieux poème des *Travaux et des Jours : le Rossignol et le Milan, le Cheval et le Bœuf.* Or, Hésiode était un oriental ; de même le Phrygien Esope, dont la vie est si peu connue, mais que l'on considère comme l'inventeur du genre. On sait que les *Fables* publiées sous son nom sont en prose et dépourvues de tout appareil littéraire. Il était réservé à un Latin, à Phèdre, affranchi d'Auguste, de donner à l'apologue l'extérieur d'une composition poétique. Il en fit un *récit* agréable, avec des intentions *satiriques.* Les fabulistes français du moyen-âge et de la Renaissance le prendront pour modèle, en le surpassant par la prestesse, la légèreté de la narration et la fine malice

---

(1) Notre-Seigneur lui-même donnera à son divin enseignement la forme, essentiellement populaire, de la *parabole.* Celle-ci toutefois diffère de l'apologue en ce qu'elle repose, non sur une allégorie, mais sur une *comparaison.* De plus, c'est l'*homme* qui y est habituellement en scène : le *mauvais Riche*, l'*Enfant prodigue*, etc. Cependant on trouve, dans l'Evangile, la parabole du *Figuier.*

du trait final : *le Lion et le Rat* de Marot, *le Loup la Lionne et le Mulet* de Régniers.

3° Enfin LaFontaine vint...La Fable appartient à LaFontaine comme la comédie à Molière, et plus encore ; car il en est la personnification même. C'est toujours de lui qu'on parle, ce sont les inépuisables richesses de son œuvre que l'on détaille, lorsqu'on veut exposer la théorie du genre dans toute sa perfection. Son génie a transformé la fable. " L'apologue didactique d'Esope, narratif de Phèdre, narratif et satirique des conteurs du moyen-âge, devient, avec lui,

> Une ample *comédie* à cent actes divers,
> Et dont la scène est l'univers.
> Hommes, dieux, animaux, tout y fait quelque rôle ;
> Jupiter comme un autre.

" Chacune de ses fables est un *drame en raccourci*, et l'ensemble, un *théâtre* d'une richesse incomparable, varié comme la nature elle-même.

" Toutes, en effet, ont une architecture dramatique : exposition, actes, péripéties, nœud, dénouement ; dialogue, caractères rapidement, mais finement analysés et bien vivants ; décor formé par la nature, " un clair ruisseau," " les humides bords du royaume des vents," " le thym et la rosée " ; ressouvenir du chœur antique, par la façon dont le poète intervient, à chaque instant, pour nous dire ses impressions et nous faire ses confidences. (1)

" Ce drame revêt toutes les formes, farce, comédie, tragédie, drame épique (*Le Chêne et le Roseau*), lyrique (*Les deux Pigeons*), pièce à thèse sur l'esprit des bêtes, contre l'astrologie, comédie littéraire sur ceux qui ont le goût difficile.

" Quant à la moralité, à l'exemple de Molière, le poète la laisse le plus souvent se dégager elle-même du spectacle." (2)

(1) " Le plus grand changement qu'il ait fait dans la fable consiste en ce que, dans le récit sec et bref des anciens, d'où la personne de l'auteur est toujours absente, il s'est introduit lui-même, avec son humeur, son esprit, ses sentiments, ses idées, son allure, et comme le ton de sa voix et son geste."

(2) C. Vincent, *Théorie des genr. litt.*

CHAPITRE II

LA POÉSIE PASTORALE

1. Définition, formes classiques et caractères du genre pastoral.—2. Règles et qualités : simplicité, élégance ; but moral.—3. Origines du genre.

1. Définition, formes classiques et caractères de la poésie pastorale.—La poésie *pastorale* ou bucolique est celle qui peint, avec les beautés de la nature, les mœurs et la vie des champs et qui, pour cela, met en scène des paysans de tout métier, laboureurs, bergers et bergères, bouviers, chevriers et pêcheurs.

On distingue, dans la poésie pastorale, l'*églogue* (pièce choisie) et l'*idylle* (petit tableau).

L'*églogue* est ordinairement dialoguée ; elle a la forme d'un petit drame, avec son action propre et ses acteurs. L'*idylle* est un tableau champêtre où dominent l'image et le sentiment. D'ailleurs, on ne tient guère compte de cette distinction, et les deux mots se prennent souvent l'un pour l'autre. On donne encore aux poèmes du genre pastoral, à l'exemple de Virgile, le nom de *bucoliques* (chants de bouviers).

La pastorale, sous ces formes diverses, nous place parmi les clairs ruisseaux, les vertes collines, les frais ombrages, et dans ce milieu elle introduit des hommes simples et naïfs, qu'animent les sentiments de la vie champêtre, le sentiment de l'amour plus particulièrement.

De riants paysages, des collines boisées, des vallons délicieux où des ruisseaux limpides courent entre deux rideaux d'arbres et vont se perdre à la mer qu'on aperçoit bleue dans le lointain ; des troupeaux errants dans les prés fleuris : agneaux folâtres, chèvres agiles grimpant aux rochers, suivis des chiens fidèles, sentinelles attentives et vigilantes ; au milieu de ce décor agreste et charmant, des bergères sans doute plus gentilles que nature, des bergers de convention, mieux bâtis, moins rudes, moins frustes, moins simplices que les vrais pasteurs de troupeaux, mais d'autant plus aimables et poétiques : voilà la poésie pastorale antique, celle de Théocrite et de Virgile. Telles sont encore les Bergeries dramatiques de Racan, de Segrais et de Florian, qui, en France enchantèrent " la cour et la ville, " pendant le XVIIe et le XVIIIe siècle.

Avec André Chénier, la poésie pastorale, jusque-là *dialoguée*, en général, devient plus volontiers *narrative* : *l'Aveugle, le Jeune malade, la Jeune Tarentine*, etc. Au XIXe siècle et de nos jours, où tant s'en faut qu'elle ait disparu, elle est à la fois *narrative* encore, *descriptive* et *lyrique*. Les poètes modernes ont reconstitué la pastorale biblique : V. Hugo, *Booz endormi*, Laprade, *Poèmes évangéliques*, et la pastorale primitive, grecque ou virgilienne : Leconte de Lisle, Hérédia, Jean Moréas, H. de Régniers ; ils ont cultivé aussi la pastorale rustique de mœurs contemporaines : Mme Desbordes-Valmore, *Idylles*, Laprade, *Pernette*, Autran, la *Vie rurale*, Longfellow, *Evangéline*, Mistral, *Mireille*, Louis Mercier, le *Poème de la Maison*, Vermenouze, *Mon Auvergne*, Léonce Dupont, Zidler, etc. ; quelques-uns lui ont ajouté un décor et des personnages nouveaux : la mer et les hommes de mer, pêcheurs et marins : V. Hugo, les *Pauvres gens* ; Brizeux, *Marie* ; Autran, les *Poèmes de la Mer* ; Lamennais, *Un chant de Pêcheur* (1) ; Loti, *Pêcheurs d'Islande* ; Botrel, An. LeBratz, R. LeGoffic, etc.

2. Règles et qualités: simplicité, élégance; but moral.—Les règles de la poésie pastorale découlent de sa nature même. Puisque cette poésie chante les mœurs primitives et champêtres, la *simplicité* lui convient avant tout, et le ton fastueux, ampoulé, l'affectation et le bel esprit, qui sont partout de graves défauts, seraient d'une ridicule et choquante inconvenance sur les lèvres rustiques des enfants de la nature. — Mais la simplicité n'est ni la trivialité ni la grossièreté, et comme la poésie est la langue des dieux, la poésie pastorale doit unir la simplicité à *l'élégance*, à la distinction, à un heureux choix de mots (2).

Telle qu'une bergère, au plus beau jour de fête,
Du superbes rubis ne charge point sa tête,
Et sans mêler à l'or l'éclat des diamants,
Cueille en un champ voisin ses plus beaux ornements :
Telle, aimable en son air, mais humble dans son style,
Doit éclater sans pompe une élégante idylle.

(BOILEAU.)

Son tour simple et naïf n'a rien de fastueux...

Il ne doit avoir non plus rien d'abject, et ce serait folie que

De changer, sans respect de l'oreille et du son,
Lycidas en Pierrot et Philis en Toinon !

(*ibid.*)

(1) *L'Art d'écrire*, p. 249.
(2) *L'Art d'écrire*, pp. 160-162 et 174-178.

Quand la poésie pastorale a toutes les qualités requises, elle peut inspirer à l'homme des sentiments délicats, lui faire aimer les pures délices de la vie champêtre, le dégoûter des plaisirs raffinés du luxe et des tumultueuses agitations de la vie des villes, en un mot, rafraîchir son esprit et son cœur blasés.

3. Origines du genre.—La Bible nous offre le premier modèle de poésie pastorale, dans le *Livre de Ruth*, cette gracieuse églogue, dont V. Hugo a tiré l'épisode si justement célèbre de la *Légende des Siècles.* Nulle part, les détails de la vie rurale n'ont autant de charme peut-être, nulle part le génie poétique ne les a rattachés à un fond d'un intérêt plus tendre.

Chez les Grecs, on trouve dans Homère, dans Hésiode, et plus tard dans Aristophane (1), d'exquises descriptions pastorales ; mais le premier qui ait fait de la poésie champêtre un genre littéraire subsistant de sa vie propre, est le Syracusain Théocrite (290-210 av. J.-C.), dont la vie, peu connue d'ailleurs, semble s'être écoulée, dans sa majeure partie, non en Sicile, ce qu'il serait naturel de supposer, mais à Alexandrie, à la cour des Ptolémées. Il eut pour disciples Bion et Moschus, ses compatriotes, qui lui sont inférieurs.

C'est à Rome qu'il faut chercher le plus illustre, comme le plus parfait imitateur de Théocrite, dans la personne de Virgile.—Ces deux grands poètes ont servi de modèles à tous les auteurs Latins, Italiens, Français, Espagnols, Allemands et Anglais qui se sont fait une spécialité du genre pastoral, et que l'histoire des littératures fera connaître.

(1) Les Chœurs des *Oiseaux* et des *Grenouilles*, par exemple.

CHAPITRE III

POÉSIES FUGITIVES

1. Définition et division.—2. Inscription et épitaphe.—3. L'épigramme chez les Grecs ; l'*Anthologie*.—4. L'épigramme latine et moderne.—5. Le madrigal.

1. Définition et division.—On donne le nom de *poésies fugitives* à des pièces de peu d'étendue qui expriment soit une pensée saillante, soit un sentiment de l'âme, soit un trait d'esprit. Ce sont des fleurs poétiques écloses isolément, mais qui ont assez de grâce et de parfum pour être conservées. —" On appelle ces poésies *fugitives*, dit LaHarpe, parce qu'elles semblent s'échapper avec la même facilité, et de la plume qui les produit, et de la main qui les recueille." Cependant quelques unes sont restées ; la délicatesse ou la malignité des pensées jointe au fini artistique de la forme les a fait vivre plus longtemps que de grands poèmes.

Les principales espèces de poésies fugitives peuvent se partager en trois groupes : 1° Le *sonnet*, le *rondeau*, la *ballade*, le *triolet*, le *lai*, et le *virelai ;* 2° L'*inscription*, l'*épitaphe*, l'*épigramme* et le *madrigal ;* 3° L'*énigme*, le *logogriphe*, la *charade* et l'*acrostiche*.

De ces trois groupes nous éliminerons le premier, qui se compose des pièces de vers à forme fixe, dont il a été traité au chapitre de la versification ; et le troisième, qui ne comprend que des jeux d'esprit connus de tout le monde et sans rapports appréciables avec la critique littéraire.

2. Inscription et épitaphe.—L'*inscription* consiste en quelques vers gravés sur un édifice, un monument, temple, colonne ou fontaine, au bas d'un tableau, d'un portrait, d'une statue, soit pour transmettre à la postérité la mémoire de quelque événement, soit pour faire connaître aux passants ou aux lecteurs un fait, une personne ou une chose. Clarté, justesse, précision *lapidaire :* telles sont les qualités de l'inscription, qui ne peut être que parfaite ou insignifiante.

Ex. : Sur une fontaine du Château de Rambouillet :

Vois-tu, passant, couler cette onde
Et s'écouler incontinent?
Ainsi fait la gloire du monde,
Et rien que Dieu n'est permanent.

(MALHERBE.)

Vers faits par Boileau, pour être mis au bas du portrait de son ami Racine :

Du théâtre français l'honneur et la merveille,
Il sut ressusciter Sophocle en ses écrits ;
Et, dans l'art d'enchanter les cœurs et les esprits,
Surpasser Euripide et balancer Corneille.

Distique inscrit par Scribe sur la porte de sa maison de campagne :

Clairs ruisseaux, vers gazons, près de ces bords fleuris,
Le plus que vous pourrez, retenez mes amis.

Au bas d'une estampe représentant des patineurs :

Sur ce mince cristal l'hiver conduit leurs pas ;
Le précipice est sous la glace :
Telle est de nos plaisirs la légère surface.
Glissez, mortels, n'appuyez pas.

(FUMARS.)

Sur une fontaine :

Comme de son urne épanchée,
La source en se cachant laisse couler ses flots,
Qu'ainsi coulent vos dons répandus à propos ;
Mais que la main reste cachée.

(BOUFFLERS.)

Pour le portrait de Dom Calmet, le pieux et célèbre commentateur de l'Ecriture Sainte :

Des oracles sacrés que Dieu daigna nous rendre,
Son travail assidu perça l'obscurité.
Il fit plus : il les crut avec simplicité,
Et fut par ses vertus digne de les entendre.

(VOLTAIRE.)

L'*épitaphe* est une inscription destinée à être placée sur

un tombeau ou sur un monument funéraire. Elle fait connaître le nom du défunt et indique habituellement l'époque de sa mort, son âge, sa position sociale ; elle fait aussi l'éloge de ses qualités, elle exprime les regrets qu'inspire sa perte. Le mérite d'une épitaphe est la concision—avec la vérité ; faite pour être lue en passant, elle doit présenter un sens clair, précis et très facile à découvrir.—Le latin et le grec sont plus aptes que les langues modernes à condenser deux ou trois idées saillantes dans un très petit nombre de mots.

Eschyle composa lui-même l'épitaphe qui fut gravée sur son tombeau ; le poète n'y rappelle que sa gloire de soldat :

Sous cette pierre gît Eschyle, fils d'Euphorion. Né à Athènes, il mourut dans les plaines fécondes de Géla. Au bois si fameux, au bois de Marathon, au Mède à la flottante chevelure, de dire s'il fut vaillant : ils l'ont vu !

Celle de Sophocle ressemble, dit P. de Saint-Victor, "à une pluie de fleurs versée par la main d'un peuple :"

Rampe paisiblement, ô lierre ! sur le tombeau de Sophocle ; couvre-le, dans le silence de tes rameaux verdoyants ! Que partout on voie éclore la tendre rose ; que la vigne chargée de raisins courbe ses grappes délicates autour de son mausolée, pour honorer la science et la sagesse de ce poète harmonieux, aimé des Muses et des Grâces.

Dans la sienne, d'une simplicité admirable, Virgile résume sa vie et son œuvre.

Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc
Parthenope. Cecini pascua, rura, duces.

J'ai vécu sans nul pensement,
Me laissant aller doucement
A la bonne loi naturelle ;
Et je m'étonne fort pourquoi
La mort daigna penser à moi
Qui jamais ne m'occupai d'elle.

(MATHURIN RÉGNIER, 1573–1613.)

Jean s'en alla comme il était venu,
Mangea le fonds avec le revenu,
Tint les trésors chose peu nécessaire.
Quant à son temps, bien sut le dispenser :
Deux parts en fit dont il soulait passer
L'une à dormir et l'autre à ne rien faire.

(La Fontaine.)

Il a vécu, tantôt gai comme un sansonnet,
Tour à tour amoureux, insoucieux et tendre,
Tantôt sombre et rêveur, comme un triste Clitandre ;
Un jour, il entendit qu'à sa porte on sonnait :

C'était la Mort. Alors, il la pria d'attendre
Qu'il eût posé le point à son dernier sonnet.
Et puis, sans s'émouvoir, il s'en alla s'étendre
Au fond du coffre froid où son corps frissonnait.

Il était paresseux, à ce que dit l'histoire ;
Il laissait trop sécher l'encre dans l'écritoire ;
Il voulut tout savoir, mais il n'a rien connu...

Et, quand vint le moment où, las de cette vie,
Un soir d'hiver, enfin, l'âme lui fut ravie,
Il s'en alla, disant : « Pourquoi suis-je venu ? »

(Gérard de Nerval.)

Que n'a-t-on songé à inscrire ce petit chef-d'œuvre sur la tombe de l'infortuné poète !

3. L'épigramme chez les Grecs ; l'Anthologie.— Pour les Grecs, *l'épigramme* ne fut à l'origine, comme son étymologie l'indique (*épi*, sur, *graphein*, écrire), qu'une inscription, d'abord en prose, puis, en vers, qu'on gravait sur les monuments, les statues, les tombeaux et les trophées, pour perpétuer le souvenir d'un héros ou d'un événement. Alcée, Simonide et Platon même, composèrent des épigrammes remarquables par leur grâce exquise et leur élégante brièveté. Toutes ne parvinrent pas à l'honneur auquel on les destinait ; mais elles se conservèrent dans la mémoire et les manuscrits des lettrés. Insensiblement elles s'étendirent à d'autres objets et se transformèrent en petits poèmes existant par eux-mêmes, formant un genre, la poésie épigrammatique.

Celui qui le premier rassembla en un recueil ces inscriptions fictives et d'autres petites pièces, roulant sur les sujets les plus divers, en y joignant les siennes, fut le poète Alexandrin Méléagre. Vers 95 av. J.-C., il publia une *Anthologie* (guirlande ou couronne poétique), disposée alphabétiquement d'après les lettres initiales de chaque morceau, sans avoir égard ni à l'auteur, ni au sujet. Les noms de 45 poètes de différents siècles y figurent, avec celui de Méléagre. D'autres anthologies furent faites dans la suite, grossissant d'âge en âge le recueil primitif. Au IX[e] siècle de notre ère, le moine Planude les réunit toutes ensemble, et l'Anthologie des épigrammes grecques comprend aujourd'hui 4,500 pièces de vers. (1) Voici quelques échantillons de ces jolis riens.

A PINDARE.

Autant la trompette l'emporte en éclat sur la flûte plaintive, autant ta lyre efface toutes les autres ; ce n'est pas en vain que sur tes lèvres enfantines un fauve essaim jadis, ô Pindare, posa ses rayons parfumés. J'en atteste le dieu du Ménale, Pan au front cornu oubliant ses pipeaux agrestes pour chanter tes vers.

(ANTIPATER DE SIDON.)

INSCRIPTION POUR ÊTRE GRAVÉE À L'ENTRÉE D'UNE GROTTE.

Etranger, que tes membres fatigués s'étendent ici. De doux murmures agitent le feuillage ; une source vive bruit à tes pieds, pendant l'ardeur du jour. Etanche ta soif, ô voyageur, et goûte le repos jusqu'au coucher du soleil.

(ANYTA, *femme-poète.*)

LE FIGUIER AU PASSANT.

Passant, fais une grâce au très cher Démocrite,
Va, dis-lui de ma part que son figuier l'invite
A tâter d'un régal d'ambroisie et de miel,
Fruit de mon suc laiteux et des larmes du ciel,
Dru, crevassé, déjà butiné par l'abeille.
Qu'il vienne tôt cueillir la figue nonpareille,
Ou quelque maraudeur, enfant, merle goulu,
M'aura pillé, sous l'œil du gardien vermoulu,
Priape insoucieux qui tout le jour sommeille.
S'il tardait d'accourir, il chercherait en vain
Le don que je réserve à son gosier divin.

(LÉONIDAS DE TARENTE.)

(1) F. Dehèque, *Anthologie grecque*, avec traduction et notes, 2 vol., Paris, 1863.—Voir aussi Phil. Chasles, *Etudes sur l'Antiquité ;* Sainte-Beuve, *Etude sur Méléagre*, *Portr. Contemp.*, t. III.

Au génie du lieu.

Un arpent de terrain que le soc égratigne,
Aride, caillouteux, une inféconde vigne,
Un filet d'eau courante, un bœuf poussif et vieux.
C'est le lot que m'a fait la largesse des dieux,
Lors tu ne recevras de Staton qu'une gerbe
D'épis grêles et noirs, et qu'une grappe acerbe,
Ma dîme de misère, ô génie envieux.

(Apollonidas.)

Glaucus.

Le passeur de Thasos, Glaucus nonagénaire,
Qui, toujours sommeillant, gouvernait son esquif
D'une main sûre, entre la rive et le récif,
Ne s'est plus réveillé ; la Parque débonnaire
L'a frôlé de son aile immobile à son bord.
Les Pêcheurs ont trouvé leur camarade mort,
Halé le vieux débris marin sur le rivage
Et brûlé tout d'un temps la barque et l'équipage.
C'est ainsi que Glaucus, Nestor des bateliers,
Frustrant l'âpre Charon du prix de son passage,
Dans sa vieille compagne aux agrès familiers
Fit de Thasos au Styx le reste de son voyage.

(Antiphile.)

Epitaphe d'un enfant.

Charon, passeur des morts, vois d'un œil pitoyable
Le fils de Cyniras trébuchant sur le sable,
A l'écart du troupeau qui se presse à l'envie.
Au seuil de ses quatre ans, le Parque l'a ravi
Sans qu'il ait eu le temps de lier sa sandale.
Il voudrait bien courir vers la barque fatale,
Mais, frileux, il ne sait où poser son pied nu.
Bon nocher, tends la main au petit inconnu.

(Diodore de Zonas.)

Epitaphe de huit frères spartiates.

Prompte au premier appel des trompettes d'airain
Demainète équipa ses huit fils pour la guerre.
Les huit, frappés au cœur, sont morts sur le terrain,
Chéris des dieux, pleurés des anciens. Et la mère,
Sereine ensevelit l'heur de ses derniers jours,
Sous un même tombeau les guerriers et les armes,
Et son thrêne d'adieu fut, sans cris et sans larmes :
« Sparte, je suis heureuse, ils sont tiens pour toujours. »(1)

(Dioscoride.)

(1) Traduction du Père André Brémond, *Etud. relig.* année 1909.

5. L'épigramme latine et moderne.—Avec Catulle, chez les Latins, l'épigramme commence à prendre une allure *satirique*, tout en se ressentant encore de l'élégante imitation des Grecs. Martial en aiguisa la pointe, en rendit les effets plus rapides et plus piquants : et c'est sous cette forme qu'elle a pénétré dans les littératures modernes.

Les épigrammes de Martial (48-101) s'élèvent à plus de 1500 ; il les a jugées lui-même, et la postérité n'a rien à rectifier à cet arrêt :

Sunt bona, sunt quædam mediocria, sunt mala multa.
Quæ legis hic : aliter non fit, Avite, liber.

Je t'offre, ami lecteur, au livre que voici,
Du bon, du médiocre et du mauvais aussi.
Tu riras de l'aveu ; n'importe.
Hé ! quel livre est fait d'autre sorte ?

Son recueil est une mine où la plupart des épigrammatistes modernes ont puisé sans la tarir.

La qualité caractéristique de l'épigramme, sous cette nouvelle forme,—une satire en raccourci,—c'est la finesse ; c'est je ne sais quoi d'inattendu qui frappe par sa naïveté ou sa malice. Cette qualité doit se concentrer surtout dans la *trait* préparé ordinairement par ce qui précède.

L'ILIADE ET LA MÉDECINE.

Un médecin m'envoya son fils pour qu'il apprit chez moi les belles-lettres. Dès que l'enfant sut " chante la colère " et " fit d'innombrables maux, " et le vers qui suit ces deux-là : " précipita aux enfers beaucoup d'âmes valeureuses, " le père ne l'envoya plus à mes leçons. Et, dès qu'il me vit : " Mon ami, dit-il, je te remercie ; mais mon fils peut apprendre cela chez moi ; car je précipite aux enfers beaucoup d'âmes, et je n'ai nul besoin, pour cette besogne, d'un professeur belles-lettres."

(LUCIEN, dans l'*Anthologie*.)

A sa *Judith*, Boyer, par aventure,
Etait assis près d'un riche caissier ;
Bien aise était, car le bon financier
S'attendrissait et pleurait sans mesure.

« Bon gré vous sait, lui dit le vieux rimeur ;
Le beau vous touche, et ne seriez d'humeur
A vous saisir pour une baliverne. »
Lors le richard, en larmoyant lui dit :
« Je pleure, hélas ! pour ce pauvre Holopherne,
Si méchamment mis à mort par Judith ! »

(RACINE.)

Un certain sot de qualité
Lisait à Saumaise un ouvrage,
Et répétait à chaque page :
Ami, dis-moi la vérité.
Ennuyé de cette fadaise :
Ah ! monsieur, répondit Saumaise,
J'ai de bons auteurs pour garants
Qu'il ne faut jamais dire aux grands
De vérité qui leur déplaise.

(CAILLY.)

A la pièce de *Cléopâtre*,
Où fut l'aspic de Vaucanson,
Tant fut sifflé qu'à l'unisson
Sifflaient et parterre et théâtre :
Et le souffleur oyant cela,
Croyant encor souffler, siffla.

(LEBRUN.)

Lebrun, d'un vol audacieux,
Sort souvent de son hémisphère ;
Mais quand il plane dans les cieux,
Il n'aperçoit plus sa grammaire.

(DOMERGUE.)

Si Charles, par son crédit,
M'a fait un plaisir extrême,
J'en suis quitte. Il l'a tant dit
Qu'il s'en est payé lui-même.

(MME DE CAMPAN.)

Sur le Dr Charcot, le virtuose de l'hynoptisme.

Dédaignant les choses frivoles,
Pour les femmes pris de pitié,
Il rendit complètement folles
Celles qui l'étaient à moitié.

(le *Figaro*) (1)

(1) On trouvera d'autres exemples d'épigrammes mordantes dans l'*Art d'écrire*, pp. 66, 99, 125 et 154.

6. Le madrigal. — Le *madrigal* (*chant de berger*, d'après l'italien, ou *chant du matin*, selon l'espagnol) est un petit poème de quelques vers, une épigramme adoucie, " un bon mot de deux rimes orné, " mais dont la pointe caresse et ne blesse jamais, un compliment délicat et spirituel, tendre pour l'ordinaire, surtout s'il s'adresse à une dame.

A un roi étranger venu en France.

Un roi qu'on aime et qu'on révère
A des sujets en tous climats ;
Il a beau parcourir la terre,
Il est toujours dans ses Etats.

(CHAMPFORT.)

Ce ruisseau sous tes pas cache au sein de la terre
Son cours silencieux et ses flots oubliés ;
Que ma vie inconnue, obscure et solitaire
Ainsi passe à tes pieds !

Aux portes du couchant le ciel se décolore,
Le jour n'éclaire plus notre aimable entretien ;
Mais est-il un sourire aux lèvres de l'aurore
Plus charmant que le tien ?

(CHATEAUBRIAND.)

———

LES GENRES LITTERAIRES

RHÉTORIQUE

LIVRE PREMIER

ÉLOQUENCE OU GENRE ORATOIRE

CHAPITRE I

ÉLOQUENCE ET RHÉTORIQUE

1. Définition de l'éloquence.—2. But de l'éloquence.—3. Beauté et prestige de la parole publique.—4. Qualités de l'orateur.—5. Définition, origine et utilité de la rhétorique.—6. Les divers genres d'éloquence.—7. Le discours ; division de la rhétorique.

1. Définition de l'éloquence.—L'*éloquence* est un don et un art : comme don, c'est la capacité d'être ému ; comme art, c'est la faculté de disposer et d'exprimer ses idées et ses sentiments de manière à communiquer l'émotion.

1° *Un don.* L'éloquence est essentiellement le don d'être ému. L'homme éloquent est celui dont la pensée vient du cœur avant de passer par le cerveau et d'être exprimée par la voix. Quintilien l'a dit : " *Pectus est quod disertos facit,* c'est le cœur qui rend éloquent." Il n'y a pas d'éloquence sans émotion éprouvée et communiquée. La force du raisonnement, l'habile disposition des parties, la convenance du langage, ne caractérisent pas l'éloquence : car toutes ces qualités peuvent se trouver réunies sans produire l'éloquence ; l'élément caractéristique, c'est l'émotion du cœur et qui pénètre le cœur. Si vous n'êtes pas remué, dites hardiment, quel que soit le talent de l'orateur, qu'il n'a pas atteint l'éloquence.

La définition reçue, qui fait de l'éloquence " l'art de persuader," n'est donc ni complète, ni exacte. Elle n'indique qu'un *résultat*

accidentel que d'autres causes peuvent produire, et non l'*effet essentiel* de la puissance oratoire. Car on peut persuader sans être éloquent et rester éloquent sans persuader. " J'ai entendu bien des discours, a dit un homme d'Etat anglais (Shéridan), qui m'ont fait changer d'opinion, mais de vote, jamais ! "

2° *Un art.* Considérée comme un art l'éloquence est la faculté d'exprimer ses idées et ses sentiments de manière à communiquer l'émotion. Il ne suffit pas, en effet, que l'orateur soit capable de s'émouvoir, il faut encore qu'il puisse faire partager à d'autres ses impressions. Il faut qu'il soit capable de conduire son sentiment, sa pensée et les mots qui les traduisent de telle sorte que ces mots eux-mêmes portent à l'auditeur l'émotion de celui qui parle. Et cela est proprement de l'art. L'art, en effet, c'est plus que le don naturel; c'est, ici, le don auquel s'ajoute le procédé, c'est le don augmenté par des règles qui le mettent en valeur. Ainsi comprise, l'éloquence a été justement définie : la faculté d'agir sur les cœurs et sur les volontés par la parole.

2. But de l'éloquence.—L'on voit donc que si l'éloquence sa reconnaît surtout à l'émotion que l'orateur communique à l'auditeur, elle n'en a pas moins pour but d'agir sur l'homme tout entier, son esprit, son cœur, sa volonté. Elle agit sur les esprits en les instruisant; sur les cœurs, en remuant leurs passions ; sur les volontés, en les entraînant à l'action.— Instruire, émouvoir et persuader : telle est le triple but de l'éloquence.

Notons dès maintenant la différence qui existe entre *convaincre* et *persuader*. *Convaincre*, c'est prouver qu'on a raison, c'est faire reconnaître une proposition par l'*intelligence*. *Persuader*, c'est la faire admettre pleinement par la *volonté*, c'est faire dire à l'auditeur ou au lecteur non seulement : " Cela est juste, cela est utile, cela doit être " *(conviction)*, mais : " Je le veux " (*persuasion*).— " Il semble, dit LaBruyère, que la logique est l'art de convaincre de quelque vérité, et l'éloquence, un don de l'âme, lequel nous rend maîtres du cœur et de l'esprit des autres, qui fait que nous leur inspirons ou que nous leur persuadons tout ce qui nous plaît."

3. Beauté et prestige de la parole publique.—Tous les hommes ont reçu du Créateur, avec la parole, la faculté

de communiquer leurs pensées et leurs sentiments à leurs semblables ; mais l'orateur seul est capable d'opérer la persuasion " en grand " sur une multitude assemblée. Nul n'a exprimé en termes plus splendides que Cicéron, dans son livre de l'*Orateur*, le prestige extraordinaire que donne l'éloquence :

Nihil mihi præstabilius videtur quàm posse dicendo tenere hominum cœtus, mentes allicere, voluntates impellere quo velis, unde autem velis, deducere. Hæc una res in omni libero populo, maximèque in pacatis tranquillisque civitatibus, præcipuè semper floruit, semperque dominata est. Quid enim est aut tàm admirabile, quàm ex infinità multitudine hominum existere unum, quid id, quod omnibus naturâ sit datum, vel solus vel cum paucis facere possit ? aut tàm jucundum cognitu atque auditu, quàm sapientibus sententiis gravibusque verbis ornata oratio et perpolita ? aut tàm potens tàmque magnificum, quàm populi motus, judicum religiones, senatûs gravitatem, unius oratione converti ? Quid tàm porro regium, tàm liberale, tàm munificum, quàm opem ferre supplicibus, excitare afflictos, dare salutem, liberare periculis, retinere homines in civitate ? quid autem tàm necessarium, quàm tenere semper arma, quibus vel tectus ipse esse possis, vel provocare improbos, vel te ulcisci lacessitus ?

Rien ne me semble plus beau que de pouvoir, par la parole, captiver l'attention des hommes assemblés, charmer les esprits, pousser ou ramener à son gré les volontés. Chez tous les peuples libres, dans tous les Etats calmes et tranquilles, les hommes éloquents ont toujours été puissants et honorés. Est-il un plus admirable spectacle que de voir dans une multitude immense, s'élever un homme qui, par un privilège qu'il possède seul ou qu'il partage avec un petit nombre, sait se faire une puissance particulière d'une faculté naturelle à tous ? Quoi de plus agréable à l'esprit et à l'oreille qu'un discours embelli par la noblesse de l'expression et la sagesse de la pensée ? Quel magnifique pouvoir que celui qui soumet à la voix d'un seul homme les passions de tout un peuple, la religion des juges et la majesté du Sénat ! Est-il rien de plus grand, de plus généreux, de plus noble, que de secourir les suppliants, de relever ceux qui sont abattus ; d'arracher ses concitoyens à la mort, au péril ; de les maintenir dans le plus sacré de leurs droits ? Enfin quoi de plus précieux que d'avoir toujours prête une arme redoutable, pour se défendre soi-même, défier les méchants, ou repousser leurs attaques ?...

4. Qualités de l'orateur.—1° *Le don.* Le talent oratoire est d'abord un don ; c'est la faculté naturelle, antérieure à tout exercice, départie à quelques hommes privilégiés, de maîtriser les cœurs par la parole. Le don oratoire, suppose

croyons-nous, trois choses : (*a*) Une sensibilité pénétrante et communicative, aussi prompte à “ s'extérioriser ” qu'à s'émouvoir avec chaleur ; (*b*) Une certaine fluidité du discours, une facile abondance de paroles, une aptitude innée à trouver sans effort l'expression orale, juste et heureuse de ses idées et de ses sentiments ; (*c*) Un extérieur imposant ou du moins sympathique, joint à un organe sonore, vibrant, musical.

Tel était, si l'on en croit l'histoire, Périclès. Sa tenue lui avait fait donner par ses compatriotes le surnom d'*Olympien*. “Ses paroles, dit Aristophane, sont des tonnerres et des foudres dont la Grèce est ébranlée.” Belle appréciation, que Chénier a traduite en des vers connus de tous :

Ici de Périclès
La voix, l'ardente voix, de tous les cœurs maîtresse,
Frappe, foudroie, agite, épouvante la Grèce.

Ainsi donc, on naît orateur, comme on naît musicien, peintre, sculpteur ou poète. Tel homme naturellement éloquent peut n'avoir jamais pensé à mettre en œuvre son talent de la parole :

Souvent un Cicéron, un Virgile sauvage
Est chantre de paroisse ou juge de village.

(Delille.)

En revanche, nombreux sont les orateurs qui ne sont pas éloquents. L'axiome antique, si souvent répété : *Nascuntur poetae, fiunt oratores*, n'est peut-être pas d'une entière exactitude. L'inspiration nécessaire aux poètes n'est pas moins indispensable aux orateurs. Sans élan naturel, sans pouvoir sympathique sur les hommes, on ne sera jamais qu'un orateur médiocre. Enfin, s'il y a des règles pour l'art oratoire, il y en a aussi pour l'art poétique.

La vérité, c'est que l'orateur diffère du poète, non par la *nécessité* d'une formation, aussi indispensable pour l'un que pour l'autre, mais par la *nature* de cette formation. L'orateur s'occupe des réalités et des intérêts vivants ; le poète poursuit l'idéal et l'imaginaire. Forcé de remuer des passions terrestres, le premier n'est pas libre de s'élancer vers les hauteurs sereines où les poètes planent avec tant de fierté et de

grâce facile. Il faut, pour mener les hommes, des raisons solides, des arguments *humains.* C'est à ce point de vue que l'art de l'orateur constitue un enseignement plus complet que l'art du poète, plus susceptible d'être borné dans les limites et soumis à des lois doctrinales : *fiunt oratores.*

2° *La vertu.* Caton définissait l'orateur : " *Vir bonus dicendi peritus,* un homme de bien habile à parler " (1) ; et Fénelon a dit : " L'homme digne d'être écouté est celui qui ne se sert de la parole que pour la pensée, et de la pensée que pour le vérité et la vertu. "

Cette définition, qui fait de la vertu la condition de l'éloquence, a été combattue, il est vrai, par des inductions tirées de la vie des orateurs les plus éloquents : la pusillanimité de Démosthènes, les faiblesses politiques et autres de Cicéron, la vénalité et la débauche de Mirabeau, l'exemple d'un Shéridan ivrogne notoire, d'un Fox joueur effréné, etc. Mais ces arguments ne sont que spécieux. Ils ne prouvent qu'une chose, c'est que l'homme est " ondoyant et divers," selon le mot de Montaigne, et, que souvent il se contredit. Lorsque l'éloquence se produit dans tout son éclat, on peut dire avec assurance que l'âme qui l'exprime est maîtrisée par le sentiment du patriotisme, de la justice, de la vertu ou de la religion. (Gérusez.)

Donc encore, pour que la passion ne l'aveugle et ne l'égare jamais, pour qu'en même temps il conserve aux yeux de la foule le *prestige et l'autorité,* qui sont les grands moyens de la persuasion, l'orateur doit offrir dans sa personne le modèle d'un caractère noble et fortement trempé ; il faut que " la droiture, la bonne foi, le désintéressement, la sincérité, l'amour de la patrie et de la justice, toutes les vertus sans lesquelles un orateur n'est qu'un avocat, nourrissant sa pensée et soutiennent son accent." (2)

3° *L'intelligence et l'instruction.* " Les problèmes soulevés par l'intérêt général sont aussi multiples qu'ardus. Pour les résoudre et faire triompher la vraie solution, il ne faut pas seulement un esprit pénétrant, il faut encore des connaissances positives très étendues et très solides." (Verest.)

Ces connaissances comprennent :

---

(1) Mot rapporté par Sénèque l'Ancien, *Controv.*
(2) Taine, *Essai sur Tite-Live.*

(*a*) *Des idées générales.* Nous entendons par là, d'abord, ces idées, mères de toutes les autres, celles que donne une forte éducation intellectuelle, religieuse, morale et esthétique, ce trésor de vérités fondamentales accumulé durant les années laborieuses du cours d'études classiques. Le vrai, le beau, le bien, la philosophie, la religion, la morale, l'art et ses diverses manifestations : tels sont les sommets sur lesquels la pensée de l'orateur doit résider comme dans son domaine habituel, se fortifier, et d'où elle descendra, à l'occasion, tout armée, sûre d'elle-même, vers les foules.

" Ces notions-principes seront la source où votre esprit viendra sans cesse puiser et recouvrer des forces nouvelles. Sous vos idées les plus diverses, les plus éloignées en apparence de cette source génératrice, transparaîtra malgré tout, l'élément inspirateur qui leur assurera l'équilibre, la beauté et la raison." (1)

Nous voulons dire ensuite les mêmes vérités primordiales, telles que les ont formulées et condensées les grands penseurs de tous les temps et de tous les pays : lois, définitions, assertions, opinions, etc., recueillies par la *lecture*, approfondies par l'*analyse*, discutées et éclaircies par la *dissertation*, et qui constituent, pour l'homme appelé à parler en public, un outillage et un arsenal. (2)

(b) *Des idées particulières :* connaissances étendues, embrassant l'histoire, la littérature, les sciences, etc. (3) ; surtout, notions précises, renseignements exacts, documentation nourrie ; en un mot, compétence véritable de l'orateur dans les matières que sa profession, ses inclinations ou les circonstances l'amèneront à traiter au barreau, en chaire, à la tribune, devant une assemblée quelconque.

Si la *politique* vous attire, étudiez-la non pas dans les journaux, mais dans l'histoire, dans les discours des hommes d'état, dans les traités d'économie sociale. Si vos préoccupations vous vouent au *commerce*, puisez dans les statistiques et dans les rapports tout ce qui est capable d'éclairer votre opinion. Si une *science*, une *industrie*, un *art*, accaparent votre attention, consacrez-leur vos veilles,

(1) S. Roudès, l'*Orateur moderne.*
(2) L'*Art d'écrire*, pp. 52-53, 196-204, 266-270.
(3) *Ibid.* pp. 220-223.

examinez-en toutes les faces, leurs avantages et leurs lacunes, les améliorations qu'on y peut apporter, les modifications qui s'imposent, etc. (1)

4° Enfin *la puissance de la parole*, c'est-à-dire le *style*, la *diction* et l'*action* (2), choses qui sont précisément l'objet de la *Rhétorique*. (3)

5. Définition, origine et utilité de la rhétorique. —La *rhétorique* est un recueil de règles sur l'art de parler ou d'écrire avec éloquence, c'est-à-dire d'une manière persuasive. On peut encore la définir : l'ensemble des préceptes relatifs à l'éloquence, l'art de composer des discours oratoires, et, dans le cas où l'on ne serait pas appelé soi-même à parler en public, on peut dire qu'elle est *la science des procédés dont se servent les orateurs pour parler devant les hommes assemblés et les persuader*.

La rhétorique est une science d'observation tirée de l'étude de l'esprit humain (4) et des chefs-d'œuvre de l'éloquence : elle est à l'éloquence ce que les poétiques sont à la poésie, ce que la logique est au raisonnement. Elle est fille de l'art qu'elle enseigne, et elle lui prête de nouvelles forces par ses principes et sa méthode. En effet, elle perfectionne et développe les dons de la nature, elle donne plus d'assurance et de fermeté à la pensée, au raisonnement, au langage. Par un privilège de sa raison, l'homme fait mieux les choses qu'il fait avec la conscience de son but et de ses moyens, avec l'intelligence précise de ce qu'il veut faire. Au surplus, la rhétorique permet de reconnaître et d'apprécier les mérites des écrivains de talent, de juger les ouvrages d'esprit et de

---

(1) Roudès *ouvr, cité.*

(2) La *diction* et l'*action.* " Tout orateur digne de ce nom est un homme éloquent, mais tout homme éloquent n'est pas un orateur. En effet, à côté de l'éloquence *oratoire* il y a l'éloquence *de l'écrivain*. Toutes deux emploient les mêmes moyens, à la diction et l'action près, mais cette différence est radicale, car on peut affirmer, sans exagération, que la grande force de l'orateur réside dans le *débit*. " (Verest)—Voir l'*Art d'écrire*, pp. 11-15.

(3) Nous complèterons ces idées à l'article des *mœurs oratoires*..

(4) L'*Art d'écrire*, p. 191.

se rendre compte des impressions qu'ils produisent (1). Enfin le soin que des hommes éminents, à l'exemple de Cicéron et d'autres, ont donné à l'étude des procédés qu'elle enseigne, prouve que ce n'est pas une science frivole. (2)

“ Il ne faut pas faire à l'éloquence le tort de penser qu'elle n'est qu'un art frivole, dont un déclamateur se sert pour imposer à la faible imagination de la multitude, et pour trafiquer de la parole ; c'est un art très sérieux, qui est destiné à instruire, à réprimer les passions, à corriger les mœurs, à soutenir les lois, à diriger les opérations publiques, à rendre les hommes heureux.”

(FÉNELON, *Lettre à l'Académie.*)

6. Les divers genres d'éloquence. — La rhétorique, avant toute analyse des règles de l'art oratoire, établit la division de l'éloquence en genres distincts, suivant l'*objet* du discours (3) ou suivant le *lieu* dans lequel on les prononce.

Aristote a divisé l'éloquence en trois *genres de causes*, comme il suit : 1° le genre *démonstratif*, dans lequel on approuve ou l'on blâme, et qui contient les éloges et les panégyriques ; 2° le genre *délibératif*, dans lequel on discute sur les partis à prendre, et qui embrasse les harangues politiques ou militaires ; 3° le genre *judiciaire*, comprenant, comme son nom l'indique très clairement, les discours du barreau.

Ce partage correspond à celui des grands objets de la pensée : le *bon* et l'*utile* (délibératif) ; le *vrai* ou le *juste* (judiciaire) ; le *beau* ou son contraire (démonstratif).

La division moderne est fondée sur la nature des *lieux* où parle l'orateur ; moins entière et moins solidement établie en principe que celle des anciens, elle offre l'avantage d'une grande simplicité. Elle distribue en quatre genres d'éloquence l'art oratoire : l'éloquence de la *chaire*, de la *tribune*, du *barreau* et l'éloquence *académique*, d'apparat ou *didactique*. On peut faire une cinquième classe pour les *harangues*

(1) Par exemple, comment goûter dans ses détails l'éloquence de Démosthène, de Cicéron, de Bossuet, si l'on ignore la composition d'un discours, la nature des divers arguments et la façon de les présenter ?

(2) L'*Art d'écrire*, Préface, p. XI.

(3) On entend par *objet* du discours toute question susceptible d'être traitée par la parole.

militaires ; mais l'objet de ces harangues est tel, qu'il est possible d'assimiler l'éloquence militaire à l'éloquence de la tribune.

Sans doute chacun de ces genres d'éloquence a ses règles particulières ; mais ces règles tiennent d'une manière spéciale à la pratique de ces mêmes genres. La rhétorique, au moins la rhétorique classique, se borne à établir les principes qui conviennent à la généralité des discours oratoires.

7. Le discours ; division de la rhétorique.—Le mot *discours* (*discurrere*, courir de tous les côtés) s'emploie en général pour désigner un exercice de la parole sur un sujet quelconque, choisi à dessein ou présenté par le hasard. On lui donne spécialement le nom de *discours oratoire* quand il se compose d'une suite de pensées et de sentiments qui conduit à la preuve d'une vérité, et de là à la persuasion. Celui qui le prononce est un *orateur*.

La rhétorique n'est donc pas seulement l'art de parler en public ; c'est *l'art de bien dire*, en quelque circonstance que ce soit. Or, bien dire, selon Aristote, c'est découvrir dans un sujet, quel qu'il soit, tous les moyens de se faire croire. Et, pour arriver à ce résultat, trois opérations sont nécessaires : saisir d'un coup d'œil rapide tout ce que contient un sujet, en disposer avec méthode les différentes parties, puis trouver les mots qui les expriment et qui les embellissent. De là, une division de la rhétorique en trois parties : l'*invention*, la *disposition* et l'*élocution*. A ces trois parties on en ajoute ordinairement une quatrième qui en est comme le complément, l'*action*. Cette dernière partie enseigne à bien prononcer et à bien débiter un discours, soit écrit, soit improvisé. C'est ce que les anciens appelaient l'*éloquence du corps*.

CHAPITRE II

DE L'INVENTION

L'invention consiste à trouver les moyens nécessaires pour persuader ou émouvoir. Or, il y a trois moyens d'arriver à ce but : *instruire* ou *convaincre*, *plaire* et *toucher*.

" Convaincre, dit le P. Longhaye, c'est faire admettre le *vrai* des choses ; persuader, c'est faire vouloir le *bien ;* plaire, c'est rendre l'un et l'autre acceptables en parant leur *beauté* parfois sévère."

On convainc en montrant la vérité de ce qu'on avance, c'est-à-dire par les *arguments* ou les *preuves ;* on plaît en méritant la confiance, l'estime et la bienveillance des auditeurs, c'est-à-dire par les *mœurs ;* on touche en inspirant les sentiments convenables au but qu'on se propose, autrement dit par l'emploi des *passions.*

ARTICLE I

Les faits, preuves ou arguments, et l'argumentation ou dialectique.

1. Faits, preuves et argumentation.—2. Importance de la preuve dans le discours.—I. 3. Les sources de la preuve : lieux oratoires ou topiques.—4. Des lieux intrinsèques ; division.—5. La définition, l'énumération des parties, le genre et l'espèce.—6. La comparaison, les contraires, les choses qui répugnent entre elles.—7. Les circonstances, les antécédents et les conséquents ; la cause et les effets.—8. Les lieux extrinsèques : autorités ou témoignages ; les lieux théologiques.—II. 9. Les formes ou modes d'arguments ; argumentation ou dialectique.—10. Mécanisme du raisonnement : le syllogisme et ses espèces.—11. L'induction et l'exemple.—12. L'argument personnel ; conclusion.

1. Faits, preuves et argumentation. —La première chose à faire, quand on compose un discours, doit être de chercher ce qu'il y a de réel au fond du sujet, c'est-à-dire les *qualités* qui le constituent, et les *faits* essentiels ou accessoires qui s'y rapportent. L'historien et le philosophe s'occupent des faits pour eux-mêmes, et s'attachent à les retracer fidèlement. L'orateur, au contraire, ne voit dans les faits que des moyens de convaincre ; dans la manière dont il les présente, il a surtout en vue l'intérêt de sa cause : il y cherche des *arguments,* des *preuves.* L'agencement des preuves s'appelle *argumentation* ou *dialectique.*

2. Importance de la preuve dans le discours.— Le premier devoir de l'orateur est de prouver ce qu'il veut faire accepter par ses juges. La *preuve* est cette partie de l'éloquence qui s'adresse à la raison : elle doit faire voir, par

une suite de propositions rigoureusement enchaînées, le point de départ étant accepté, que le discours conduit au but par une voie légitime. La preuve n'est pas l'éloquence même, mais elle en est la base.

" La dialectique, dit Marmontel, est, si j'ose le dire, le squelette de l'éloquence, et c'est avec ce mécanisme, ces articulations, ces leviers, ces ressorts, qu'il faut d'abord qu'un esprit jeune et vigoureux se familiarise."

Le but de la preuve est de faire paraître l'évidence : lorsqu'elle y parvient elle est irrésistible ; car l'homme est ainsi fait, que la lumière de la vérité le contraint, lors même qu'elle ne l'entraîne pas. Il n'y a rien de plus invincible qu'un fait ou une conséquence légitime. On peut être hostile à la vertu, insensible à la passion ; on n'est aveugle à la vérité que lorsqu'on ferme les yeux. L'orateur retranché dans la preuve est toujours maître du terrain, tandis qu'il peut se trouver dépourvu quelquefois du côté des mœurs et des passions.

Ainsi, quoique la raison ne caractérise pas l'éloquence, elle en est le nerf et la substance. D'ailleurs, toute persuasion doit être fondée sur la conviction : c'est à l'entendement qu'il faut d'abord s'adresser, si l'on veut faire sur le cœur une impression durable.

Il est donc important de bien connaître la *nature* de la preuve et les *sources* d'où on peut la tirer.

I

3. Les sources de la preuve ; lieux oratoires ou topiques.—Les preuves doivent être tirées des entrailles mêmes du sujet, et ce n'est que par une étude approfondie de la cause qu'il doit traiter que l'orateur peut trouver les moyens de conviction. Mais comme les preuves ou les faits peuvent être de nature différentes, les rhéteurs, et en tête Aristote, Cicéron et Quintilien, pour diriger et rendre plus facile le travail de l'orateur, ont énuméré sous le titre de *lieux communs*, de *lieux oratoires* ou de *topiques*, les sources où la dialectique peut puiser ses arguments.

Les lieux *oratoires* sont donc les sources d'où l'on peut tirer des preuves pour tous les discours ; de là, l'épithète de *communs*, dont l'acception ici n'a aucun rapport avec le terme de *banalité*. Ce sont des répertoires (1) où doivent se trouver, non pas tous les arguments, mais le principe de tous les arguments possibles.— On les divise en deux classes : les uns se rapportent au sujet même, et les autres sont en dehors du sujet ; les uns relèvent de la raison, et les autres de l'autorité. Les premiers sont *intrinsèques*, et les autres, *extrinsèques*.

4. Des lieux intrinsèques ; division.—Les lieux intrinsèques peuvent se ramener à trois principaux dont chacun se divise en trois espèces : 1° La *définition*, à laquelle se rattachent l'*énumération des parties*, le *genre et l'espèce* ; 2° La *comparaison*, qui comprend aussi les *contraires*, ainsi que *les choses qui répugnent entre elles* ; 3° Les *circonstances*, dont dépendent *les antécédents et les conséquents, la cause et les effets*. En tout, neuf lieux intrinsèques.

5. La définition, l'énumération des parties, le genre et l'espèce.—1° La *définition* consiste à tirer un argument de la nature même de la chose ; elle peut, lorsque les termes en sont bien choisis, servir à prouver qu'une chose est bonne ou mauvaise. (2)

La définition oratoire peut être à la fois *logique, analytique, étymologique*. L'*étymologie* est généralement le point où elle commence ; car l'origine, la filiation, le sens premier d'un mot, font connaître les éléments essentiels de la chose qu'il désigne.—Un des moyens de la développer consiste à procéder par *négation et affirmation*, en disant d'abord ce qu'une chose n'est pas, avant d'exprimer ce qu'elle est en réalité. Fléchier définit ainsi la *valeur militaire :*

N'entendez pas par ce mot, Messieurs, une hardiesse vaine, indiscrète, emportée, qui cherche le danger pour le danger même, qui

(1) L'*Art d'écrire*, pp. 223-237. Nous les avons considérés, à cet endroit, comme moyens de développement

(2) L'*Art d'écrire*, pp. 239-230.

s'expose sans fruit, et qui n'a pour but que la réputation et les vains applaudissements des hommes. Je parle d'une hardiesse sage et réglée, qui s'anime à la vue des ennemis, qui, dans le péril même, pourvoit à tout et prend tous ses avantages.

(Or. funèbre de Turenne.)

Qu'est ce que la religion? Une philosophie sublime qui démontre l'ordre, l'unité de la nature, et explique l'énigme du cœur humain; le plus puissant mobile pour l'homme de bien, puisque la foi le met sans cesse sous l'œil de la Divinité, et qu'elle agit sur la volonté avec autant d'empire que sur la pensée; un supplément de la conscience qui commande, affermit et perfectionne toutes les vertus, établit de nouveaux rapports de bienfaisance sur de nouveaux liens d'humanité; nous montre dans les pauvres des créanciers et des juges, des frères dans nos ennemis, dans l'Etre suprême un père; la religion du cœur, la vertu en action, le plus beau de tous les codes de morale, et dont tous les préceptes sont autant de bienfaits du Ciel.

(MAURY.)

2° *L'énumération des parties* ou *accumulation* (1) n'est souvent, comme dans cet exemple de Maury, qu'une définition développée; elle consiste à indiquer les différentes parties d'un tout, à montrer les différentes faces d'un sujet, pour en tirer des arguments favorables à sa cause. Tantôt elle s'appuie sur la raison (2); tantôt elle s'adresse de préférence à l'imagination et à la sensibilité (3): toujours pour amener la persuasion.

Chateaubriand nous fait l'énumération suivante des merveilles de Rome au temps de Dioclétien.

Que de fois j'ai visité ces thermes ornés de bibliothèques, ces palais, les uns déjà croulants, les autres à moitié démolis pour servir à construire d'autres édifices! La grandeur de l'horizon romain se mariant aux grandes lignes de l'architecture romaine; ces aqueducs qui, comme des rayons aboutissant à un même centre, amènent les eaux au peuple-roi sur des arcs de triomphe; le bruit sans fin des fontaines; ces innombrables statues qui ressemblent à un peuple immobile au milieu d'un peuple agité; ces monuments de tous les âges et de tous les pays; ces travaux des rois, des consuls, des césars; ces obélisques ravis à l'Egypte, ces tombeaux élevés à la Grèce; je ne sais quelle beauté dans la lumière, les vapeurs et le dessin

(1) *Ibid*, pp. 227-228; autres exemples, pp. 55-56, 68 et 82.
(2) L'*Art d'écrire*, p. 163.
(3) *Ibid*,, p. 165.

des Montagnes ; la rudesse même du cours du Tibre ; les troupeaux de cavales demi-sauvages qui viennent s'abreuver dans ses eaux ; cette campagne que le citoyen de Rome dédaigne maintenant de cultiver, se réservant de déclarer chaque année aux nations esclaves quelle partie de la terre aura l'honneur de le nourrir ! Que vous dirai-je enfin ? Tout porte à Rome, l'empreinte de la domination et de la durée.

(*Les Martyrs.*)

3° Le *genre et l'espèce*, source féconde d'arguments, consistent à étendre au genre ce qui est vrai de l'espèce ; ou bien à faire descendre jusqu'à l'espèce les observations relatives au genre. Ce lieu commun est surtout propre au genre judiciaire, où l'avocat cherche à prouver que *l'espèce*, qui est en question se rattache au *genre* déterminé par lui. "Le raisonnement du genre à l'espèce, et réciproquement, n'est qu'une sorte d'énumération par laquelle on conclut des parties au tout (*induction*), ou du tout à l'une des parties (*déduction*)." (Vincent.)

Le genre et l'espèce sont aussi désignés par les rhéteurs sous les noms de *thèse* et d'*hypothèse.*

Cicéron démontre que le poète Archias personnellement est digne d'éloge. Donnant ensuite plus d'essor à son éloquence, il fait un magnifique éloge de la poésie et des lettres en général. Il passe de l'*hypothèse à la thèse.*

Bossuet, après avoir loué la *bonté en général*, descend ensuite à l'éloge de la *bonté de Condé.* Il passe de la *thèse à l'hypothèse,*

6. La comparaison, les contraires, les choses qui répugnent entre elles.—1° La *comparaison* sert de base à un raisonnement, parce qu'en comparant des choses de nature analogue, en rapprochant des *semblables*, on peut conclure du plus au moins, du moins au plus (*à fortiori*), et du semblable au semblable (*à pari*). Ex. :

Du plus au moins :—Si Jésus-Christ, innocent et saint, a souffert les humiliations et les outrages les plus injustes, pourquoi nous, ses disciples, ne supporterions-nous pas les mêmes épreuves ?

Du moins au plus :—Si une mère aime ses enfants jusqu'à l'immolation et au pardon des injures qu'elle en aurait essuyées, comment Dieu ne nous aimerait-il point et ne nous pardonnerait-il point nos forfaits, lui créateur du cœur des mères ?

A simili :—Les avocats usent fréquemment d'une sorte d'argument comparatif, lorsqu'ils invoquent les *précédents* ou la jurisprudence du tribunal devant lequel ils plaident. Le tribunal a rendu tel jugement, dans une affaire en tous points semblable à celle qui lui est soumise. Il doit donc, en l'espèce, décider de même, s'il ne veut pas se déjuger.

Bourdaloue (dans son Carême) veut faire sentir combien est déraisonnable et inconséquent l'incrédule qui nie la Providence.

Il croit qu'un Etat ne peut être bien gouverné que par la sagesse et le conseil d'un prince. Il croit qu'une maison ne peut subsister sans la vigilance et l'économie d'un père de famille. Il croit qu'un vaisseau ne peut être bien conduit sans l'attention et l'habileté d'un pilote. Et quand il voit ce vaisseau voguer en pleine mer, cette famille bien réglée, ce royaume dans l'ordre et dans la paix, il conclut sans hésiter qu'il y a un esprit, une intelligence qui y préside. Mais il prétend raisonner tout autrement à l'égard du monde entier ; et il veut que, sans Providence, sans prudence, sans intelligence, par un effet du hasard, ce grand et vaste univers se maintienne dans l'ordre merveilleux où nous le voyons. N'est-ce pas aller contre ses propres lumières, et contredire sa raison ?

Cette comparaison contient une preuve évidente et victorieuse.

La *comparaison*, les *métaphores suivies*, le *parallèle* et les *exemples*, sont aussi bien des sources fécondes de développement.

Nous donnerons plus loin la célèbre comparaison de Bossuet : " La vie humaine est semblable à un chemin...—Voici pour le présent, une brillante énumération, composée de métaphores engendrées d'une similitude initiale et liées les unes aux autres : Melchior de Vogüe décrit ses impressions à Rome :

Ici, les idées *se lèvent* de partout, comme les vols de corneilles qui tourbillonnent au-dessus des ruines ; elles *nichent* dans les monuments antiques, se *reposent* sur les larges têtes des pins parasols, *descendent* à l'horizon des crêtes de la Sabine : idées pieuses qui *montent* des autels, idées funèbres, qui *s'ébattent* sur les cyprès, et sur l'océan des dalles tumulaires ; idées d'art, *envolées* des tableaux et des statues ; idées historiques, *blotties* dans chaque trou de mur le soir, à la paix tombante, elles *sorlent* en foule, elles *emplissent* le ciel, jusqu'à l'heure où elles se *rassemblent* toutes sur ce dôme de Saint-Pierre, qui émerge seul, aux dernières clartés, de la ville ensevelie dans l'ombre.

Autre belle série de *rapprochements*, extraite d'un discours de Lamartine, à l'occasion d'une exposition d'horticulture :

La culture des fruits et des fleurs sont les séductions qui ont, dans tous les âges, attaché l'âme des hommes de pensée au spectacle de la nature.

Vous citerais-je Pythagore, qui imposait à ses disciples d'aller *adorer l'écho* dans les lieux agrestes ; Scipion à Linternes ? Dioclétien, renonçant à l'empire du monde pour aller cultiver ses laitues dans ses jardins de Salone ; Horace, à Tibur ? Cicéron, à Tusculum ou sous ses orangers de Gaëta ? Pline, décrivant pour la postérité le plan de ses allées encadrées de bois, et donnant le catalogue de ses arbres taillés en statues végétales ? Théocrite, sous ses châtaigniers de Sicile ? Gessner, sous ses sapins de Zurich ? Mad. de Sévigné, dans son jardin des Rochers ou dans son parc de Livry, immortalisant son jardinier dans ce mot touchant d'une de ses lettres, qui vaut à lui seul un mausolée : " Maître Paul, mon jardinier, est mort ; notre jardin en est tout triste ! " Et, plus près de nous, Montesquieu, dans les larges allées de son château de la Brède ? Buffon, à Montbard ?...

Je ne m'arrêterais pas, s'il fallait citer tous les hommes illustres qui ont laissé leur souvenir dans les jardins... Tant la nature reprend sa place dans les existences mêmes qui paraissent les plus étrangères aux simples et pures jouissances du sol et du cultivateur !

2° Les *contraires :* ce lieu consiste à faire ressortir une chose par son rapprochement avec la chose contraire, à mettre en regard d'une idée d'autres idées absolument différentes.

Ainsi Rousseau veut *faire valoir* les charmes de la retraite :

" Je n'irais pas me bâtir une ville à la campagne, ni mettre au fond d'une province les Tuileries devant mon appartement ; sur le penchant de quelque agréable colline bien ombragée, j'aurais une petite maison rustique... "

Nous avons vu que, dans les définitions, on a souvent recours aux contraires.

3° Les *choses qui répugnent :* lorsque deux faits paraissent inconciliables, il y a apparence, si l'un est prouvé, que l'autre n'existe pas. C'est une sorte de réduction à l'absurde.

Si un homme fait outrage aux autels, à la sainteté du lien conju-

gal, à la décence, à la probité, et puis vient crier : Patrie, patrie ! ne le croyez pas ; c'est un hypocrite de patriotisme et un mauvais citoyen : il n'y a de bon citoyen que l'honnête homme.

(SYLVIO PELLICO.)

7. Les circonstances, les antécédents et les conséquents, la cause et les effets.—1° Les *circonstances* (1) peuvent être telles que leur concours rende le fait contesté probable ou invraisemblable ; cet argument constitue en quelque sorte le fond de l'éloquence judiciaire.

Milon ne pouvait songer à attaquer Clodius. Il était dans une voiture, enveloppé d'habits embarrassants, accompagné de sa femme et des nombreuses esclaves qui la servaient, etc.

2° Les *antécédents* et les *conséquents*, c'est-à-dire les préliminaires du fait et le fait lui-même, dont le rapprochement peut mettre sur la trace du coupable. Lieu fort utile dans l'éloquence du barreau ; ainsi un homme n'est pas connu seulement par le moment de sa vie qui passe, mais bien par sa conduite et ses démarches avant et après l'événement qui est l'objet de la cause.

3 La *cause* et l'*effet* sont des circonstances d'une grande valeur pour l'éloge ou pour le blâme.

Fléchier, pour montrer qu'il est difficile d'être victorieux et humble tout ensemble, comme le fut Turenne, énumère les *effets* de la victoire sur l'âme humaine :—" Les prospérités militaires causent dans l'âme je ne sais quel plaisir qui l'occupe et la remplit tout entière..."

—Montesquieu fait l'éloge de l'ancienne Rome en rappelant les *causes* de sa grandeur :—" Lorsque la domination de Rome était bornée dans l'Italie, la république pouvait facilement subsister. Tout soldat était également citoyen..."

—Massillon attaque et condamne l'ambition par ses *effets*:—" De l'ambition naissent les jalousies ; et cette passion si basse et si lâche est pourtant le vice et le malheur des grands..."

Ce genre d'argument est encore, et par excellence, un procédé de développement ; il suppose une pénétrante faculté

(1) L'*Art d'écrire*, pp. 230-234.

d'analyse, et donne comme résultat l'amplification du discours par voie d'*expolition* et d'*énumération.* (1)

8. Les lieux extrinsèques : autorités ou témoignages ; les lieux théologiques.—On entend par *lieux extrinsèques* les sources d'arguments pris en dehors du sujet et qui reposent tous sur l'autorité. On les appelle aussi, de ce chef, *autorités* ou *témoignages.* Les uns sont principalement du domaine de la jurisprudence et appartiennent en propre à l'éloquence du barreau : la *loi,* les *titres,* la *renommée* ou l'*opinion publique,* le *serment* et les *témoins.*

D'autres peuvent être invoqués par l'orateur en quelque circonstance que ce soit. Ce sont : 1° Les principes reçus de tous *à priori,* les vérités de sens commun ; tels les principes de la loi naturelle.

Il est une loi non écrite, mais innée, une loi qui dit que tout moyen est honnête pour sauver nos jours, lorsqu'ils sont exposés aux attaques et aux poignards d'un brigand et d'un ennemi.

(*Pro Milone.*)

2° Les *proverbes,* si on les cite à propos et sans abus.

3° Les *citations* empruntées aux écrivains célèbres, si elles viennent à propos, si on les emploie sobrement, ne contribuent pas peu à orner le discours et à renforcer les preuves. (2)

4° Enfin, nous l'avons déjà dit, les *exemples* et les *traits historiques* ont une merveilleuse efficacité pour persuader.

" Ayez des vertus et vous aurez de l'influence." Cette espérance est consolante, sans doute : il faut être doué d'une belle âme pour douter ainsi de la possibilité du mal, et n'avoir en perspective que la récompense de la vertu ; mais si des espérances si flatteuses ne sont que des erreurs, notre devoir à nous n'est-il pas de réveiller le ministre sur le bord de l'abîme où il s'endort, bercé sur ses vertueuses illusions ? " Ayez des vertus et vous aurez de l'influence," nous dit-il. Eh ! grands dieux ! quels sont donc les siècles, quels

---

(1) *L'Art d'écrire,* pp. 226-228.—On remarquera que *tous* les lieux oratoires se ramènent aux *circonstances.*

(2) L'*Art d'écrire,* pp. 52-53, et 123-126, *allusion* et *application.*

sont les peuples dont il a étudié l'histoire ? Chez qui a-t-il trouvé ces hommages rendus à la vertu ? Est-ce l'antiquité qui lui a offert ce tableau enchanteur ? Est-ce Athènes, qui proscrivait son plus vertueux citoyen, parce que son peuple était importuné d'entendre toujours vanter le juste Aristide ? Athènes qui laissait périr le vainqueur de Marathon au fond d'un cachot, qui chassait Thémistocle, qui envoyait la mort au lieu de la couronne aux généraux vainqueurs, aux Arginuses ; qui tuait la vertu même en faisant boire la ciguë à Phocion et à Socrate ? Est-ce Rome, l'ingrate Rome, qui n'eut pas les os de Scipion ? A qui, dans cette ville infâme, étaient réservées l'influence et les faveurs populaires ? Aux Gracques, à Marius, à Catilina, à Clodius, à César (César le plus vicieux des Romains avant d'en être le plus grand) : Caton était réduit à se déchirer les entrailles, et Brutus tombait sur son épée en reniant la vertu.

Et si de ces grands peuples je descends jusqu'à nous, trouverai-je des tableaux plus consolants ? Et si j'ouvrais les annales de la Révolution ?... Le ministre a donc eu le bonheur de vivre loin du monde depuis vingt-sept ans ? Il n'a donc pas connu les hommes qu'il était destiné à gouverner ? Qui donc a-t-il vu monter au Capitole ? Qui donc a-t-il vu monter à l'échafaud ? Ah ! j'aime à croire qu'au moment où, dans la Chambre des députés, il prononçait ces inconcevables paroles, si tout à coup les portes de la salle se fussent ouvertes, et que, du haut de la tribune où il parlait, ses regards fussent tombés sur la place fatale, sur la place du crime, j'aime à croire que sa voix aurait expiré sur ses lèvres, la vérité lui serait apparue, et à la lueur de son flambeau, il aurait lu sur les pavés en traits sanglants et ineffaçables : « Non ce n'est point ici-bas, c'est dans un séjour plus élevé que la vertu doit s'attendre à recevoir sa récompense. »

(Fitz-James. *Sur la loi d'élection*, 1817.)

Naturellement, chaque science a ses *lieux* qui forment la source spéciale où elle puise ses arguments. Ainsi Melchior Canus, évêque des Canaries, a publié au XVI[e] siècle, un ouvrage important sur les *lieux théologiques.* Comme la théologie se fonde en grande partie sur l'*autorité*, les principaux lieux où elle cherche ses arguments sont l'*Ecriture Sainte*, la *Tradition*, l'*autorité de l'Eglise romaine et des Souverains Pontifes, les décisions des Conciles généraux et le témoignage des Pères.* On peut y joindre les raisonnements basés sur ces diverses preuves, appelés *arguments de raison.* (1)

(1) Sur l'utilité et la façon d'user des lieux oratoires, voir l'*Art d'Ecrire*, p. 149, au bas, pp. 191, 232, au bas, et 234.

II

9. Les formes ou modes d'arguments ; argumentation ou dialectique : principes du raisonnement oratoire.—Nous avons vu jusqu'ici quelle est la nature des preuves et comment les trouver ; il nous reste à dire sous quelle *forme* les présenter et comment les enchaîner.

L'*argumentation* est le développement de la preuve, *explicatio argumenti*, dit Cicéron ; elle lui donne de la vie et de la force. Son but est de rendre évident ou vraisemblable ce qui est douteux, à l'aide du certain, C'est l'art de convaincre, l'art d'arriver au vrai ; on l'appelle aussi *dialectique* ou *raisonnement oratoire.*

L'argumentation repose sur trois principes : la *déduction*, l'*induction*, l'*autorité.* 1° La *déduction* conduit d'un principe général à une conclusion particulière : tel est le *syllogisme*, dont nous parlerons plus loin. La déduction engendre la *certitude.* 2° L'*induction* opère sur le jugement par voie d'analogie. Le rapport habituel de certains faits nous amène à supposer que le même enchaînement a dû ou pu se reproduire. L'induction produit le *vraisemblable.* 3° L'*autorité* agit selon le degré de confiance que nous portons au témoignage. Elle opère la *croyance.*

De ces trois motifs, la déduction se suffit à elle-même, elle emporte le *jugement* ; l'induction et l'autorité, avec le secours de la *passion*, déterminent la *décision.*

10. Mécanisme du raisonnement : le syllogisme et ses espèces.—La forme type et complète d'un argument est le *syllogisme.* (1) Le point de départ du syllogisme doit être une de ces vérités rationelles sur lesquelles les esprits sont d'accord, ou un axiome fondé sur l'expérience, ou bien un fait particulier, attesté soit par le sentiment intime, soit par le témoignage des hommes (la *majeure.*)

Le principe du raisonnement une fois posé, on établit une seconde proposition *(mineure)* qui doit être également une

(1) Il faut de toute nécessité, pour le présent, avoir sous les yeux ou bien fixés dans la mémoire, les éléments de logique précisés daus notre manuel de l'*Art d'écrire*, pp. 47-53.

vérité reconnue ou un fait incontestable, et, à l'aide de cette seconde proposition, on en tire une troisième du principe que l'on avait posé *(conclusion* ou *conséquence)*.

" Pour l'homme qui veut convaincre, dit le P. Longhaye, il est indispensable, non pas certes de parler en syllogismes, mais de savoir au préalable réduire à cette forme maîtresse le fond et le plan de ses démonstrations."

Le syllogisme *oratoire*, outre qu'il transpose à son gré les termes du raisonnement ou l'ordre des propositions, supprime quelquefois ce que l'intelligence de l'auditeur peut suppléer *(enthymême)*, et plus souvent en orne et développe à mesure, par accumulation, chacune des parties *(épichérème)*. " Les *syllogismes*, dit Balmès sont les nerfs et les os du raisonnement. Sachons les revêtir de chair et leur donner les formes gracieuses de la vie."

1⁰ *Transposition des termes.* L'ordre le plus naturel à l'orateur ou à l'écrivain, c'est de poser d'abord la conséquence, puis de la justifier en la rattachant à un principe :

Il ne se faut jamais se moquer des misérables,
Car qui peut s'assurer d'être toujours heureux ?

(La Fontaine.)

Quoi ! fille de David, vous parlez à ce traître ?
Vous souffrez qu'il vous parle, et vous ne craignez pas,
Que du fond de l'abîme....

(*Athalie.*)

Nul n'est à sa place dans un Etat où le prince ne gouverne pas lui-même : le mérite est négligé, etc.

(Massillon.)

2⁰ *Enthymême.*—Aristote l'appelle justement "le syllogisme des orateurs." La forme logique n'est pas nécessaire non plus pour qu'il subsiste, et il est facile de le reconnaître, par exemple dans ce vers de Racine :

Il n'est pas condamné, puisqu'on veut le confondre.

O grandeur humaine, je ne vois en toi rien que je considère, *parce que*, de quelque endroit que je te tourne, je trouve toujours la mort en face.

(Bossuet, *Sermon sur la mort.*)

Homo sum ; humani nihil a me alienum puto. Je suis homme : rien de ce qui est humain ne peut m'être étranger.

(TÉRENCE.)

3° *Epichérème.* C'est un syllogisme dont chaque prémisse est accompagnée de sa preuve et dont la conclusion est développée. Il arrive souvent que toute l'argumentation d'un discours se ramène à un épichérème. Cette observation a été faite sur le plaidoyer de Cicéron en faveur de Milon.

L'orateur ne cherche pas seulement à prouver, il veut *plaire* par la variété, et c'est pourquoi il cache presque toujours le syllogisme sous les fleurs de son langage. Ainsi fait Massillon dans ce morceau sur l'immortalité de l'âme.

Si l'homme n'a point d'autre bonheur à espérer qu'un bonheur temporel, pourquoi ne le trouve-t-il nulle part sur la terre ? D'où vient que les richesses l'inquiètent, que les honneurs le fatiguent, que les plaisirs le lassent, que les sciences le confondent et irritent sa curiosité, loin de la satisfaire, que la réputation le gêne et l'embarrasse, que tout cela ensemble ne peut remplir l'immensité de son cœur et lui laisse encore quelque chose à désirer ? Tous les autres êtres, contents de leur destinée, paraissent heureux à leur manière, dans la situation où l'auteur de la nature les a placés. Les astres, tranquilles dans le firmament, ne quittent pas leur séjour pour aller éclairer une autre terre ; la terre, réglée dans ses mouvements, ne s'élance pas en haut pour aller prendre leur place ; les animaux rampent dans les campagnes, sans envier la destinée de l'homme qui habite les villes et les palais somptueux ; les oiseaux se réjouissent dans les airs, sans penser qu'il y a des créatures plus heureuses qu'eux sur la terre ; tout est heureux, pour ainsi dire, tout est à sa place dans la nature ; l'homme seul est inquiet et mécontent ; l'homme seul est en proie à ses désirs, se laisse déchirer par des craintes, trouve son supplice dans ses espérances, devient triste et malheureux au milieu de ses plaisirs ; l'homme seul ne rencontre rien ici-bas où son idée puisse se fixer.

D'où vient cela ? O homme ! ne serait-ce point parce que vous êtes ici-bas déplacé, que vous êtes fait pour le ciel, que votre cœur est plus grand que le monde, que toute la terre n'est pas votre patrie, et que tout ce qui n'est pas Dieu n'est rien pour vous ?

11. L'induction et l'exemple.—Le syllogisme est le mode de la déduction. Quand, à l'inverse, on accumule plusieurs faits particuliers pour en tirer une conclusion générale, une *loi* physique ou morale, le raisonnemeut prend le

nom d'*induction*. Les grandes découvertes de la science ont été réalisées, les quelques principes solides de la sociologie moderne, établis par induction.—Toutefois l'induction *oratoire* n'est pas l'induction scientifique, sévère, minutieuse. Elle consiste dans l'*exemple*, dont nous avons parlé précédemment, et n'a de l'induction que le nom. Sa valeur *démonstrative* est médiocre, elle se réduit à une preuve d'autorité ; mais elle possède une grande force *persuasive*. Aussi bien l'orateur ne cite pas un exemple pour *prouver* ce qu'il avance, mais pour le faire *comprendre et sentir* en le mettant en action dans un fait concret.

Si je voulais prouver que les méchants ne peuvent être heureux, j'examinerais la destinée de tous ceux qui se sont signalés par des crimes ; je prendrais surtout mes preuves dans les conditions les plus fortunées en apparence : je montrerais Tibère, ce tyran cruel et subtil, avouant lui-même que ses forfaits sont devenus pour lui un supplice ; je citerais Néron, livré à d'éternelles horreurs, dans des transes qui vont jusqu'à l'aliénation d'esprit, et cherchant moins des amusements que des distractions dans ses fêtes somptueuses et insensés ; je parcourrais l'histoire de cette foule de scélérats qui, au comble de la grandeur et de la puissance, n'ont pu trouver le bonheur : et de tous ces exemples, je conclurais que le bonheur n'est point fait pour les méchants. (Le Clerc.)

Depuis les grandes créatures jusqu'aux plus petites, la Providence de Dieu se répand partout. Elle nourrit les petits oiseaux qui l'invoquent dès le matin par la mélodie de leurs chants ; et ces fleurs dont la beauté est si tôt flétrie, elle les habille si superbement, durant ce petit moment de leur être, que Salomon, dans toute sa gloire, n'a rien de comparable à cet ornement. Et vous, hommes, qu'il a faits à son image, qu'il a éclairés de sa connaissance, pouvez-vous croire qu'il vous oublie, et que vous soyez les seules de ses créatures sur lesquelles les yeux vigilants de sa Providece ne soient pas ouverts ?

(Bossuet, *Sermon sur la Providence.*)

12. L'argument personnel ; conclusion.—Cet argument, qu'on appelle *ad hominem*, tire ses prémisses des actes et des paroles de l'adversaire, qu'il met en opposition avec lui-même. Telle est cette réplique de Figaro, dans le *Barbier de Séville :*

Aux vertus qu'on exige d'un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets?

(BEAUMARCHAIS.)

C'est surtout dans la *réfutation* et la *controverse* que cette sorte d'argument trouve sa place et son emploi.

" L'argument *ad hominem*, dit Gérusez, vicieux selon la logique, triomphe par la passion. Aussi cette manière de raisonner est-elle l'arme favorite dans la polémique des partis, qui tournent volontiers les vices et les torts de leurs adversaires contre leurs doctrines et leurs prétentions."

Conclusion :

" Après avoir parcouru les principales formes d'argumentation, nous devons rappeler aux jeunes gens qu'un raisonnement, quel qu'il soit, n'est bon qu'à deux conditions : la première, que le principe d'où l'on part soit fondé en raison ; la seconde, que la conclusion en soit rigoureusement déduite... Autrement, vous dépensez inutilement des idées et des mots : vous n'êtes point un logicien, vous n'êtes qu'un sophiste." (A. FILON, *Elém. de Rhét. franç.)*

ARTICLE II

Les moeurs oratoires.

1. Définition ; les mœurs considérées dans la personne de l'orateur.—2. Les mœurs considérées dans la personne des auditeurs.—3. Bienséances et précautions oratoires.

1. Définition; les mœurs considérées dans la personne de l'orateur.—On entend par *mœurs oratoires* les qualités que l'orateur doit posséder, ou du moins produire au dehors pour se concilier la sympathie, la confiance et l'attention de ses auditeurs. Elles se rapportent à trois chefs principaux : la personne de l'*orateur*, la personne des *auditeurs*, la forme du *discours*, c'est-à-dire le *temps* et le *lieu* où l'on parle.

Quatre qualités recommanderont surtout l'orateur auprès

de son auditoire : la probité ou sincérité, la modestie, la bienveillance et la compétence. Ces qualités, il devra les avoir réellement : mœurs *réelles ;* au moins il devra parler comme s'il les avait : mœurs *oratoires.*

1° Pour que la parole agisse sur les esprits, il faut, avant tout, que celui qui écoute soit persuadé de la *sincérité* et de la *probité* de celui qui parle. Cette conviction est la première ouverture de l'âme ; si elle manque, les mots ne sont qu'un vain bruit qui expire dans l'oreille sans pénétrer au-delà. Du reste, l'orateur doit consacrer uniquement son talent au service de la vérité et de la justice.

C'est la sincérité de l'orateur et sa probité reconnue qui donnaient tant de force à l'éloquence de Berryer, dans son célèbre plaidoyer pour le prince Napoléon :

Alors que des ministres, méconnaissant la charte nouvelle et infidèles à son caractère auguste, poussaient devant les tribunaux les hommes échappés au désastre de Waterloo, moi, Messieurs, qui déjà avais adopté les principes que j'ai défendus, que j'ai gardés, que je garderai toute ma vie, et que le spectacle de tout ce qui s'est passé n'a fait que fortifier chaque jour davantage ; moi, royaliste, j'ai défendu les hommes restés fidèles à l'empereur ; j'ai fait la part des événements, des traités, des fautes même du gouvernement, et les juges du roi ont acquitté Cambronne !...

2° La *modestie* exige que l'orateur s'oublie lui-même pour ne s'occuper que de son sujet et de son auditoire. Les séductions de cette qualité sont irrésistibles.

La modestie est au mérite ce que les ombres sont dans le tableau : elle lui donne de la force et du relief.

(LaBruyère.)

Au contraire, rien n'offense l'auditeur plus que la vanité de l'homme qui s'adresse à lui :

Le moi est haïssable, je le haïrai toujours ; il est l'ennemi, il voudrait être le tyran de tous les autres.

(Pascal.)

Buffon, nouvellement élu à l'Académie française, commence ainsi son discours de réception :

Vous m'avez comblé d'honneur en m'appelant à vous ; mais la gloire n'est un bien qu'autant qu'on en est digne ; et je ne me persuade pas que quelques essais, sans art et sans autre ornement que celui de la nature, soient des titres suffisants pour oser prendre place parmi les maîtres de l'art, parmi les hommes éminents qui représentent ici la splendeur littéraire de la France, et dont les noms, célébrés aujourd'hui par la voix des nations, retentiront encore avec éclat dans la bouche de nos derniers neveux. Vous avez eu, Messieurs, d'autres motifs en jetant les yeux sur moi ; vous avez voulu donner à l'illustre compagnie, à laquelle j'ai l'honneur d'appartenir depuis longtemps (1), une nouvelle marque de considération. Ma reconnaissance, quoique partagée, n'en sera pas moins vive. Mais comment satisfaire au devoir qu'elle m'impose en ce jour ? Je n'ai, Messieurs, à vous offrir que votre propre bien : ce sont quelques idées sur le style que j'ai puisées dans vos ouvrages. C'est en vous lisant, c'est en vous admirant, qu'elles ont été conçues ; c'est en les soumettant à vos lumières, qu'elles se produiront avec quelque succès.

3° La *bienveillance* est l'intérêt, le zèle que l'orateur doit porter à ceux qui l'écoutent ; tous les hommes sont portés à croire les discours de ceux qu'ils pensent être leurs amis. A ce sentiment se rattache *l'indulgence* pour autrui.

Fénelon, dans son sermon sur la *Vocation des gentils*, prêché à l'église des Missions étrangères, captive dès les premières paroles la sympathie de son auditoire.

Béni soit Dieu, mes frères, puisqu'il met aujourd'hui sa parole dans ma bouche, pour louer l'œuvre qu'il accomplit par cette maison ! Je souhaitais, il y a longtemps, je l'avoue, d'épancher mon cœur devant ces autels, et de dire à la louange de la grâce tout ce qu'elle opère dans ces hommes apostoliques pour illuminer l'Orient. C'est donc dans un transport de joie, que je parle aujourd'hui de la vocation des gentils, dans cette maison d'où sortent les hommes par qui les restes de la gentilité entendent l'heureuse nouvelle.

4° Enfin l'orateur est *compétent*, lorsqu'il possède une capacité incontestable sur le sujet traité. Un général parle pertinemment de guerre ; un négociant, de commerce ; un banquier, de finances ; un jurisconsulte, de droit ; un évêque, de

(1) Buffon était membre de l'Académie des sciences, lorsqu'il fut admis à l'Académie française.

théologie et de religion. On écoute avec confiance les raisons données par un homme ayant des connaissances spéciales sur la matière qu'il traite.

Conclusion :

“ Si l'orateur est probe, capable, modeste et bienveillant ; si la voix publique lui accorde ces qualités, il se trouvera dans les conditions les plus heureuses pour être écouté ; il n'aura pas cause gagnée, mais audience favorable ; sa personne viendra en aide à sa cause, et, comme le dit la Harpe, sa voix, lorsqu'elle s'élèvera dans le temple de la justice, sera comme un premier jugement. Ce que dit la Harpe de l'orateur judiciaire s'applique également aux orateurs religieux et politiques. Les causes qui s'agitent au barreau, les projets qui se discutent à la tribune, les principes et les dogmes qui sont développés dans la chaire, gagnent à être défendus, exposés, professés, par des hommes qui ont su se concilier l'estime, la sympathie et la vénération. ” (GÉRUSEZ.)

Que votre âme et vos mœurs, peintes dans vos ouvrages
N'offrent jamais de vous que de nobles images.

(BOILEAU.)

LaBruyère a dit, à propos de l'éloquence sacrée :

Il y a des hommes saints et dont le seul caractère est efficace pour la persuasion ; ils paraissent, et tout un peuple, qui doit les écouter, est déjà ému et comme persuadé par leur présence ; le discours qu'ils vont prononcer fera le reste.

Les quatre vertus dont nous venons de parler sont nécessaires à l'orateur pour tous les discours. Mais il y a aussi foule de circonstances qui imposent des devoirs, des vertus particulières. C'est tantôt la bonté, la douceur, la pitié, le patriotisme, le courage ; tantôt le dévouement, le mépris des plaisirs, l'amour de la gloire, le désintéressement, etc.

2. Les mœurs considérées dans la personne des auditeurs.—L'orateur qui veut agir sur ses *auditeurs* doit étudier avec soin leur caractère, leurs inclinations, leurs dis-

positions ; considérer leur rang social, leur condition, leurs habitudes, leur âge, et se rappeler à ce sujet les précieuses leçons d'Aristote, d'Horace et de Boileau. Il lui faut posséder ou acquérir « la psychologie des foules »

Mirabeau veut faire voter la contribution du quart ; il porte le dernier coup aux volontés hésitantes, par l'argument de l'*intérêt personnel* si puissant sur des riches.

Contemplateurs stoïques des maux incalculables que la catastrophe d'une banqueroute vomira sur la France, impassibles égoïstes, qui pensez que ces convulsions du désespoir et de la misère passeront comme tant d'autres, et d'autant plus rapidement qu'elles seront plus violentes, êtes-vous bien sûrs que tant d'hommes sans pain vous laisseront tranquillement savourer les mets dont vous n'avez voulu diminuer ni le nombre ni la délicatesse ?... Non, vous périrez, et dans la conflagration universelle que vous ne frémissez pas d'allumer, la perte de votre honneur ne sauvera pas une seule de vos détestables jouissances.

(*Disc. sur la contribut. du quart.*)

Napoléon 1er dans ses proclamations flattait habilement la *fierté militaire* de ses compagnons d'armes. Avant la bataille de la Moscowa, il s'écriait :

Voici la bataille que vous avez tant désirée ! Désormais la victoire dépend de vous, elle vous est nécessaire. Elle vous donnera l'abondance, de bons quartiers d'hiver, un prompt retour dans la patrie. Conduisez-vous comme à Austerlitz, à Friedland, à Witepsk et à Smolensk, et que la postérité la plus reculée cite avec orgueil ce que vous aurez fait dans cette journée. Que l'on dise de vous : Il était à cette grande bataille sous les murs de Moscou !

3. Bienséances et précautions oratoires. — Les mœurs considérées dans le discours prennent le nom de *bienséances* et de *précautions oratoires*. — 1° La *bienséance oratoire* est un accord parfait des idées, des sentiments, du langage, de l'action, du silence même de l'orateur, avec les sujets, les circonstances et l'auditoire, c'est-à-dire de l'ensemble d'un discours avec tous les objets qui peuvent y avoir rapport. 2° On entend, dit Rollin, par *précautions oratoires*, certains ménagements que l'orateur doit prendre pour ne point blesser la délicatesse de ceux devant qui ou de qui il

parle, et ces tours étudiés, adroits, insinuants, dont il se sert pour dire certaines choses qui, sans cela, paraîtraient dures et choquantes.

Mascaron dans l'Oraison funèbre de Turenne, s'écrie :

Hélas ! malheureuse France ! pour être défaite de cet ennemi, ne t'en restait-il pas assez d'autres, sans tourner tes mains contre toi-même ? Quelle fatale influence te porta à répandre tant de sang?... Que ne peut-on effacer ces tristes années de la suite de l'histoire, et les dérober à la connaissance de nos neveux ! Mais, puisqu'il est impossible de passer sur des choses que tant de sang répandu a trop vivement marquées, montrons-les du moins avec l'artifice de ce peintre qui, pour cacher la difformité d'un visage, inventa l'art du profil. Dérobons à notre vue ce défaut de lumière et cette nuit funeste, qui, formée, dans la confusion des affaires publiques, par tant de divers intérêts, fit égarer ceux mêmes qui cherchaient le bon chemin.

Fléchier, dans l'Oraison funèbre du même héros, dit :

Souvenez-vous, messieurs, de ce temps de désordre et de trouble, où l'esprit ténébreux de discorde confondait le droit avec la passion, le devoir avec l'intérêt, la bonne cause avec la mauvaise ; où les astres les plus brillants souffrirent presque tous quelque éclipse, et les plus fidèles sujets se virent entraînés malgré eux par le torrent des partis, comme ces pilotes qui, se trouvant surpris de l'orage en pleine mer, sont contraints de quitter la route qu'ils veulent tenir et de s'abandonner pour un temps au gré des vents et de la tempête. Telle est la justice de Dieu, telle est l'infirmité naturelle des hommes. Mais le sage revient aisément à soi ; et il y a dans la politique, comme dans la religion, une espèce de pénitence plus glorieuse que l'innocence même, qui répare avantageusement un peu de fragilité par des vertus extraordinaires et par une ferveur continuelle.

Dans le plaidoyer de Montalembert en faveur de l'Ecole libre, prononcé devant la Cour des pairs (19 sept. 1831), le jeune orateur s'exprime ainsi :

Quand on a fait à une cause pareille *(la foi catholique)* l'abandon de son avenir, j'ai cru et je crois encore qu'il ne faut fuir aucune de ses conséquences, aucun de ses dangers. C'est fort de cette conviction que je parais aujourd'hui pour la première fois dans l'assemblée des hommes. Je sais trop bien qu'à mon âge, on n'a ni antécédents, ni expérience ; mais à mon âge, comme à tout autre, on a des devoirs et des croyances. J'ai dû, j'ai voulu être fidèle aux unes comme aux autres. J'ose espérer que je l'ai été.

Cette attitude courageuse et sans forfanterie lui valut le bonheur de se concilier dès le début la sympathie de ses juges ; et il disait en finissant :

J'ai maintenant toute confiance en votre jugement et en celui de l'opinion publique. Je me féliciterai toute ma vie d'avoir pu consacrer les premiers accents de ma voix à demander pour ma patrie la seule liberté qui puisse la raffermir et la régénérer. Je me féliciterai également toujours d'avoir pu rendre témoignage dans ma jeunesse au Dieu de mon enfance. C'est à lui que je recommande le succès de ma cause, de ma sainte et glorieuse cause. Je la dis glorieuse, car elle est celle de mon pays ; je la dis sainte, car elle est celle de mon Dieu.

ARTICLE III

Les passions et le pathétique.

1· Définition ; l'amour et la haine, source des autres passions ; exemples généraux.—2. Le pathétique ; ses conditions : la sincérité, la mesure et l'à-propos.—3. Pathétique par imagination et par mouvement.—4. Pathétique direct et indirect.

1. Définition : l'amour et la haine, sources de toutes les autres passions ; exemples généraux.— Après avoir trouvé dans un sujet ce qui doit être défini, décrit, raconté, prouvé, on doit y chercher ce qui peut émouvoir les *passions*. Comme les mœurs plaisent à l'auditeur ou au lecteur, comme les arguments peuvent le convaincre : ainsi les passions servent à le toucher.

Les *passions* sont, pour l'écrivain comme pour le philosophe, des mouvements vifs et puissants qui emportent l'âme vers un objet ou qui l'en détournent. Les objets qui se presentent à elle lui paraissent-ils agréables ou utiles, elle s'y porte, les poursuit et les aime : de là le désir, l'espérance, l'*amour*. Ces objets lui paraissent-ils désagréables ou nuisibles, elle s'en éloigne, les fuit et les hait : de là l'aversion, la crainte, la *haine*,

L'*amour* et la *haine :* telles sont les deux sources principales de toutes les passions qui agitent l'âme humaine. Car la fonction propre de la sensibilité est d'aimer ou de haïr.

Si l'âme tend à s'unir à l'objet qui lui est présenté, c'est l'amour ; si elle veut s'en éloigner, c'est la haine.

L'amour s'appelle *pitié*, *tendresse*, *respect*, *reconnaissance*, *joie*, *admiration*, *enthousiasme*, selon que l'objet aimé nous présente des malheurs qui nous touchent, des qualités qui nous gagnent, des bienfaits qui nous attirent, des avantages qui nous ravissent, des beautés qui nous transportent. La haine prend les noms de *crainte*, *honte*, *mépris*, *horreur*, *ressentiment*, *colère*, *indignation*, selon que l'objet détesté présente le danger, l'infamie, la violence ou l'outrage.

A l'amour et à la haine se rapportent l'*espérance*, l'*audace*, l'*envie*, la *tristesse*, etc,

Racine prête aux Israélites ces paroles par lesquelles ils s'excitent à *aimer* Dieu :

> Vous qui ne connaissez qu'une crainte servile,
> Ingrats, un Dieu si bon ne peut-il vous charmer ?
> Est-il donc à vos cœurs, est-il si difficile
> Et si pénible de l'aimer ?
> L'esclave craint le tyran qui l'outrage ;
> Mais des enfants l'amour est le partage,
> Vous voulez que ce Dieu vous comble de bienfaits,
> Et ne l'aimer jamais !

Andromaque, pour justifier sa *haine* contre Pyrrhus et la faire partager, le représente sous les dehors les plus odieux :

> Songe, songe, Céphise à cette nuit cruelle... (1)

Fénelon exprime dans des termes pleins de charme la *joie* de Télémaque retrouvant Mentor :

Je courais vers lui, tout transporté, jusqu'à perdre la respiration ; il m'attendait tranquillement sans faire un pas vers moi. O dieux, vous savez quelle fut ma joie quand je sentis que mes mains le touchaient ! Non, ce n'est pas une vaine ombre ! je le tiens ! je l'embrasse, mon cher Mentor ! C'est ainsi que je m'écriai. J'arrosai son visage de mes larmes ; je demeurai attaché à son cou sans pouvoir parler.

(1) *L'Art d'écrire*, p. 55.

L'*admiration* éclate, avec une vivacité dramatique, dans ces vers que Corneille prête au vieil Horace apprenant la victoire de son fils :

> O mon fils ! ô ma joie ! ô l'honneur de nos jours !
> O d'un état penchant l'inespéré secours !
> Vertu digne de Rome, et sang digne d'Horace,
> Appui de ton pays, et gloire de ta race !
> Quand pourrai-je étouffer dans tes embrassements
> L'erreur que j'ai formé de si faux sentiments ?
> Quand pourra mon amour baigner avec tendresse
> Ton front victorieux de larmes d'allégresse.

Nous avons vu plus haut que Mirabeau, dans son discours sur la contribution du quart fait habilement mouvoir le ressort de la *crainte.* Voici comment il conclut :

... Eh ! Messieurs, à propos d'une ridicule motion du Palais-Royal, d'une risible insurrection qui n'eut jamais d'importance que dans les imaginations faibles, ou les desseins pervers de quelques hommes de mauvaise foi, vous avez entendu naguère ces mots forcenés : Catilina est aux portes de Rome, et l'on délibère ! Et certes, il n'y avait autour de nous ni Catilina, ni périls, ni factions, ni Rome... Mais aujourd'hui la banqueroute, la hideuse banqueroute est là ; elle menace de consumer, vous, vos propriétés, votre honneur..., et vous délibérez !

Napoléon, prenant le commandement de l'armée d'Italie, ranime le courage de ses soldats, par l'*espérance* d'une moisson de fortune et de gloire :

Soldats, vous êtes nus, mal nourris ; le Gouvernement vous doit beaucoup, il ne peut rien vous donner. Votre courage, votre patience au milieu de ces rochers sont admirables, mais ils ne vous procurent aucune gloire ; aucun éclat ne rejaillit sur vous. Je veux vous conduire dans les plus fertiles plaines du monde. De riches provinces, de grandes villes seront en votre pouvoir ; nous y trouverons honneur, gloire et richesses. Soldats, manquerez-vous de courage et de constance ?

Quelle *indignation* généreuse dans cette invective de Massillon contre les émotions fausses du théâtre :

On donne dans un spectacle des larmes aux aventures chimériques d'un personnage de théâtre ; on honore des malheurs feints

d'une véritable sensibilité ; on sort d'une représentation, le cœur encore tout ému du récit de l'infortune d'un héros fabuleux : et votre frère que vous rencontrez au sortir de là, couvert de plaies, et qui veut vous entretenir de l'excès de ses peines, vous trouve insensible ; et vous détournez les yeux de ce spectacle de religion ! et vous ne daignez pas l'entendre, et vous l'éloignez même rudement, et achevez de lui serrer le cœur de tristesse ! Ame inhumaine ! Avez-vous donc laissé toute votre sensibilité sur un théâtre ? Le spectacle d'un homme souffrant n'offre-t-il rien qui soit digne de votre pitié ?

2. Le pathétique ; ses conditions : la sincérité, la mesure et l'à-propos.—Le *pathétique* (1) est l'art de gouverner les passions, c'est-à-dire de les *exciter* et de les *calmer* à son gré, au moyen de la parole. Le pathétique est un des grands ressorts de l'éloquence ; c'est aussi bien une des parties les plus difficiles de l'art oratoire : il suppose une connaissance profonde et pratique du cœur humain, connaissance qui est basée tout entière sur l'*observation* et l'*analyse.*

Les conditions relatives à l'emploi du pathétique se réduisent à trois principales :

1° La *sincérité.* Il faut être ému pour émouvoir. C'est le précepte d'Horace déjà cité et si bien traduit par Boileau :

Pour me tirez des pleurs, il faut que vous pleuriez.

" Pour moi, dit Cicéron, je le proteste, je n'ai jamais essayé d'inspirer aux juges la douleur, la pitié, l'indignation ou la haine que je n'aie vivement ressenti les émotions que je voulais faire passer dans leur âme..."

2° La *mesure.* Un appel trop prolongé à la sensibilité, l'épuise ou la blesse. Rien ne tarit si vite que les larmes, dit Cicéron : *Nihil lacrymâ citius arescit.* La violence

(1) Du grec *pathos*, *passion*, mot qui désignait anciennement la partie de l'art oratoire dont il est ici question, de même que le mot *ithos* signifiait les règles relatives aux *mœurs* oratoires. Les deux termes sont tombés depuis longtemps en désuétude. Déjà au XVIIe siècle, on les trouve l'un et l'autre tournés en plaisanterie. Molière fait dire à Trissotin par Vadius (*Femmes Savantes*) :

On voit partout chez vous l'ithos et le pathos.

Le mot *pathos* n'est plus employé que pour signifier fausse chaleur, emphase effectée dans un ouvrage littéraire.

des émotions ne peut pas plus durer que toute autre violence. L'ennui, le ridicule même sont voisins du pathétique, comme du sublime. Aussi, pour rémédier aux dangers d'un style passionné à l'excès, les anciens avaient distingué deux sortes de pathétique : le *direct* et l'*indirect*. Nous en parlerons plus loin.

3° L'*à-propos*. Il faut d'abord se demander si le sujet que l'on traite comporte l'emploi des passions et dans quelle mesure. Appliquer les grands mouvements de l'âme aux petites affaires, " c'est, a dit Quintilien, chausser le cothurne à un enfant, et lui mettre en main la massue d'Hercule."

Racine, dans les *Plaideurs*, a donné de merveilleux échantillons du ridicule qui s'attache, dans un plaidoyer, aux grandes passions oratoires excitées à propos d'objets indignes d'elles :

> Messieurs, tout ce qui peut étonner un coupable,
> Tout ce que les mortels ont de plus redoutable,
> Semble s'être assemblé contre nous par hasard,
> Je veux dire la brigue et l'éloquence...

Cet exorde est soutenu par des traits risibles d'une véhémence déplacée :

> Q'arrive-t-il, Messieurs ? On vient. Comment vient-on ?
> On poursuit ma partie ; on force une maison.
> Quelle maison ? Maison de notre propre juge.
> On brise le cellier qui nous sert de refuge ;
> De vol, de brigandage on nous déclare auteurs,
> On nous traîne, on nous livre à nos accusateurs.
> ....
> Venez, famille désolée ;
> Venez, pauvres enfants qu'on veut rendre orphelins,
> Venez faire parler vos esprits enfantins.
> Oui, Messieurs, vous voyez ici notre misère :
> Nous sommes orphelins, rendez-nous notre père ;
> Notre père, par qui nous fûmes engendrés,
> Notre père, qui nous...

Il faut ensuite, dans les sujets qui admettent le pathétique, le faire venir à propos. Les mouvements passionnés demandent, en général, une *préparation ;* produits brusquement, ils choquent, ils font rire.

C'est surtout *à la fin du discours* que la passion a le droit d'éclater. Sans exclure le pathétique des autres parties, on peut dire que c'est dans la péroraison qu'il trouve plus naturellement sa place.

Quoi qu'il en soit, les jeunes gens feraient bien de s'habituer à venir puiser dans cette source pure et féconde. Leur âme, que le malheur n'a point découragée et que le souffle de l'égoïsme n'a point encore flétrie, est naturellement ouverte à tous les sentiments nobles et désintéressés : qu'ils les répandent dans leurs premières compositions ; que souvent des élans généreux, des mots qu'ils n'ont point lus dans les livres, mais qui sont partis de leur âme, arrachent une larme à leur maître étonné et ravi ; et, malgré la juste importance qu'ils doivent attacher à la solidité des arguments et à la perfection du style, qu'ils n'oublient jamais que le pathétique, sanctionné par la raison, est le langage le plus persuasif et l'éloquence la plus entraînante.

(A. FILON.)

3. Pathétique par imagination et par mouvement.—Nous appellerons pathétique *par imagination*, un tableau ou un récit qui évoque dans une vision imaginaire, vive et saisissante (1), l'objet propre à impressionner de *joie*, d'*admiration*, de *tristesse*, de *pitié*, d'*indignation*, de *crainte*, etc.

LE PETIT NOMBRE DES ÉLUS.

Je ne parle plus du reste des hommes ; je vous regarde comme si vous étiez seuls sur la terre, et voici la pensée qui m'occupe et qui m'épouvante. Je suppose que c'est ici votre dernière heure et la fin de l'univers ; que les cieux vont s'ouvrir sur vos têtes, Jésus-Christ paraître dans sa gloire au milieu de ce temple, et que vous n'y êtes assemblés que pour l'attendre, et comme des criminels tremblants à qui l'on va prononcer ou une sentence de grâce, ou un arrêt de mort éternelle... Or, je vous le demande, et je vous le demande avec terreur, ne séparant pas en ce point mon sort du vôtre, et me mettant dans la même disposition où je souhaite que vous entriez : si Jésus-Christ paraissait dans ce temple, au milieu de cette assemblée, la plus auguste de l'univers, pour nous juger, pour faire le terrible discernement des boucs et des brebis, croyez-vous que le plus grand nombre de tout ce que nous sommes ici fût placé à la droite ? croyez-vous du moins que les choses fussent égales ? croyez-vous qu'il s'y trouvât seulement dix justes, que le

(1) Hypotypose ; l'*Art d'écrire*, pp. 29, 56 et 140.

Seigneur ne put trouver autrefois en cinq villes tout entières ! Je vous le demande; vous l'ignorez, et je l'ignore moi-même. Vous seul, ô mon Dieu, connaissez ceux qui vous appartiennent. Mais si nous ne connaissons pas ceux qui lui appartiennent, nous savons du moins que les pécheurs ne lui appartiennent pas. Or, qui sont les fidèles ici assemblés ? les titres et les dignités ne doivent être comptés pour rien ; vous en serez dépouillés devant Jésus-Christ. Qui sont-ils ? beaucoup de pécheurs qui ne veulent pas se convertir ; encore plus qui le voudraient, mais qui diffèrent leur conversion; plusieurs autres qui ne se convertissent jamais que pour retomber ; enfin, un grand nombre qui croient n'avoir pas besoin de conversion : voilà le parti des réprouvés. Retranchez ces quatre sortes de pécheurs de cette assemblée sainte : car ils en seront retranchés au grand jour. Paraissez maintenant, justes, où êtes vous ? restes d'Israël, passez à la droite ; froment de Jésus-Christ, démêlez-vous de cette paille destinée au feu. O Dieu, où sont vos élus ? et que reste-t-il pour votre partage ?

(MASSILLON.)

A ces mots, un transport de saisissement s'empara de l'auditoire ; presque tout le monde se leva à moitié par un mouvement involontaire ; le murmure d'acclamation et de surprise fut si fort qu'il troubla l'orateur, et ce trouble ne servit qu'à augmenter le pathétique de ce morceau.

Le pathétique *par mouvement* n'est pas autre chose que le lyrisme oratoire, dont nous avons parlé précédemment (pp. 93-95), et que nous avons assimilé au lyrisme poétique. (1)

4. Pathétique direct et indirect.— L'orateur excite les passions directement ou indirectement.

1° Le *pathétique direct* s'emploie quand, animé lui-même d'amour, de haine, de pitié, de crainte, de douleur, etc., l'orateur s'efforce de communiquer aux auditeurs les passions dont il est agité. Le langage qui lui convient, c'est l'*interrogation* renouvelée, la *répétition* du même tour de phrase, l'*exclamation*, le tour impératif. Exemple : le début de la 1re Catilinaire.

2° Le *pathétique indirect* s'emploie quand l'orateur se borne à exposer une circonstance, un fait, dont le tableau suffit pour émouvoir profondément.

(1) L'*Art d'écrire :* fig. de passion, pp. 141-149 ; aussi, pp. 181-182, véhémence du style.

Le général Houchard était traduit devant le tribunal révolutionnaire, le président Dumas osa le traiter de lâche :

A ce mot, qui commençait le supplice du vieux guerrier, il déchira ses vêtements et s'écria, en présentant sa poitrine couverte de cicatrices: Citoyens jurés, lisez ma réponse, c'est là qu'elle est écrite. (WALLON.)

CHAPITRE III

DE LA DISPOSITION



ARTICLE I

Les parties du discours ; notions générales ; exemples.

1 Les parties du discours.—2. Nécessité du plan ; ordre des parties.—3. Modèles d'amplifications oratoires.

1. Les parties du discours.—Qu'est-ce qu'un discours ? C'est le développement oratoire d'une pensée, la démonstration logique d'une thèse fortifiée par tous le arguments qui la peuvent appuyer, embellie par tous les ornements du style. L'on pourrait, en tenant compte des procédés ordinaires dont s'accompagne la composition du discours, définir autrement, et dire : "Le discours, c'est une idée nettement *proposée* et exposée dès le début, *confirmée* par un certain nombre (1) d'arguments ou de raisonnements *principaux*, progressivement liés, renforcés de preuves *secondaires*, et menant à une même *conclusion*, qui est la proposition affirmative, négative ou conditionnelle énoncée d'abord : le tout embelli par les *mœurs*, animé par les *passions* et enrichi par le *style*."

Logiquement, le discours est donc un syllogisme développé, un épichérème.

---

(1) Disons *trois*, parce que dans la pratique ce chiffre n'est guère souvent dépassé, et il peut être moindre.

Soit, par exemple, cette affirmation : " *Dieu existe.*" Argument :

Le monde est une œuvre où éclatent partout l'ordre et l'intelligence. (Vérité de fait, confirmée chaque jour par l'expérience et par les découvertes des sciences.)

Or toute œuvre où apparaît l'intelligence suppose nécessairement une cause intelligente. (Vérité *a priori* ou axiôme.)

Donc le monde suppose nécessairement une cause intelligente, ou, autrement dit : il est une intelligence suprême qui a créé cette harmonie que nous admirons dans l'univers.

Telle peut être la base d'argumentation de tout un discours ; et telle est, en fait, l'argument que Fénelon a développé dans les pages admirables de son *Traité de l'existence de Dieu.*

Ainsi le discours comprend trois parties : *Proposition, Confirmation, Conclusion.* Cette dernière, amplifiée comme le reste, s'appelle plutôt *Péroraison*, et comme, avant d'exprimer son avis, l'orateur doit faire savoir à quel propos il prend la parole, sa Proposition est généralement précédée d'une brève entrée en matière où il se présente à ses auditeurs, s'insinue dans leur esprit, et qui porte le nom d'*Exorde.* " Faire un discours, dit Taine, c'est distribuer exactement un sujet en ses parties, appuyer chaque raison principale sur un grand nombre de preuves secondaires, unir les arguments par des transitions régulières, annoncer la conclusion dans l'exorde, réunir toutes les preuves dans la péroraison."

Lacordaire nous offre le modèle d'un discours réduit à cette distribution élémentaire, dans la harangue qu'il prête à Spartacus devant les esclaves assemblés, pour les persuader de prendre les armes et de reconquérir leur liberté.

Chers et misérables compagnons d'infortune, avons-nous résolu de porter jusqu'au bout les injures du sort qui nous a été fait? L'humanité n'existe pas pour nous ; rebut du monde, saisis dès nos premiers jours par la main de fer de la destinée. nous n'avons servi jusqu'à présent qu'à récréer nos maîtres par des spectacles barbares, ou à nourrir par nos travaux leur faste, leur mollesse et leur volupté.

Il est vrai, mais nous avons fui, nous sommes libres ; mais vous comprenez bien que cette liberté n'est encore que la servitude ; tout l'empire, toute la terre est contre nous : nous n'avons pas d'amis, pas de patrie, pas d'asile. Mais avons-nous besoin d'autres amis, d'autre patrie, d'autre asile que nous-mêmes ? Considérons qui nous sommes, et comptons-nous d'abord. Ne sommes-nous pas

le plus grand nombre ? Qu'est-ce que nos maîtres ? Une poignée de patriciens dont nous peuplons les maisons, qui ne respirent que parce que nous n'avons pas le courage de poser la main sur leur poitrine pour les étouffer. Et si la chose est comme je dis, si nous avons la force du plus grand nombre, si c'est l'humanité presque entière qui est esclave d'une horde jouissant de tout et abusant de tout, qui est-ce qui nous empêche de nous lever, d'étendre nos bras une fois en ce monde, et de demander aux dieux qu'ils décident entre nous et nos oppresseurs ?

Nous n'avons pas seulement le nombre, nous avons l'intelligence aussi ; beaucoup d'entre nous ont enseigné à leurs maîtres ou enseignent à leurs enfants les lettres humaines ; nous savons ce qu'ils savent, et ce qu'ils savent, ils le tiennent de nous ; c'est nous qui sommes leurs grammairiens, leurs philosophes, et qui leur avons appris cette éloquence qu'ils portent au forum, pour y opprimer tout l'univers.

Enfin, nous avons plus que le nombre et que l'intelligence, nous avons le droit : car, qui nous a faits esclaves ? qui a décidé que nous n'étions pas leurs égaux ? Où est le titre de notre servitude et de leur souveraineté ? Si c'est la guerre, faisons la guerre à notre tour ; essayons une fois la destinée, et méritons par notre courage qu'elle se prononce pour nous. (1)

Cependant il peut arriver que la Confirmation soit très longue et renferme plusieurs chefs de preuves. Pour permettre à l'esprit de l'auditeur de les suivre plus facilement, on coupe la confirmation en deux, trois, quatre parties bien distinctes, et l'on annonce qu'elle aura deux, trois, quatre parties. Cela s'appelle la *Division.*

Quand, d'autre part, le discours a pour objet un fait, il faut, nécessairement raconter ce fait : de là une nouvelle partie appelée *Narration.*

Si, enfin, l'orateur n'a pas seulement à développer ses idées, mais à renverser celles d'un adversaire, il devra commencer ou finir par là, et ce sera la *Réfutation.*

Un grand discours comprend donc dans tout son développement :

1° L'*Exorde ;* 2° la *Proposition ;* 3° la *Division ;* 4° la *Narration ;* 5° la *Réfutation ;* 6° la *Confirmation ;* 7° la *Péroraison.*

Ces différentes parties sont bien dans la nature ; elles se

(1) Lacordaire, *Conf. de Notre-Dame*, t. II

succèdent si logiquement que Gérusez a eu raison de conserver cette charmante observation qu'il disait tenir de son père :

"Un enfant a-t il quelque chose à demander à ses parents, il les abordera d'un air gracieux et soumis, il leur adressera quelque parole agréable et flatteuse, il s'informera de leur santé. Après cet *exorde*, il hasardera sa *proposition ;* il demandera un congé, une promenade, une exemption de travail. Pour peu que la réponse se fasse attendre ou paraisse hésitante, il fera valoir sa bonne conduite, son application, ses succès ; il promettra de redoubler de diligence : telle sera sa *confirmation.* Si on lui fait quelque objection, il ne manquera pas de la *réfuter.* Enfin, si l'on parait encore indécis, il rassemblera ses motifs dans une *péroraison ;* il leur donnera plus de force par ses caresses et par ses larmes. Il suivra la même marche que l'orateur, parce que cette marche est naturelle." (1)

Le sermon de Massillon *sur la Vérité de la Religion* offre l'exemple d'un plan parfaitement régulier :

EXORDE.

Malgré les preuves solides et éclatantes qui établissent la vérité de la religion, il y a des hommes qui refusent de la reconnaître.

PROPOSITION.

Prouvons-leur que la vérité de la religion est incontestable.

DIVISION.

Cette vérité se fonde sur trois grands caractères qui distinguent éminemment la religion chrétienne : 1° elle est raisonnable ; 2° elle est glorieuse ; 3° elle est nécessaire.

CONFIRMATION.

1re *Partie.*

La religion chrétienne est raisonnable :

En ce qu'elle repose : 1° sur l'autorité la plus grande, la plus respectable et la mieux établie qu'il y ait sur la terre ; 2° sur les idées les seules dignes de Dieu et de l'homme, les seules conformes aux principes de l'équité, de l'honnêteté, de la société, de la conscience ; 3° sur les motifs les plus triomphants, les plus propres à soumettre les esprits les moins crédules.

(1) Gérusez, *Cours de Litt.*, 1841.

2me Partie.

La religion chrétienne est glorieuse :

1° Du côté des promesses qu'elle renferme pour l'avenir ; 2° du côté de la situation où elle met le fidèle pour le présent ; 3° du côté des grands modèles qu'elle lui propose à imiter.

3me Partie.

La religion chrétienne est nécessaire :

1° Parce que la raison de l'homme est faible et qu'il faut l'aider ; 2e parce qu'elle est corrompue et qu'il faut la guérir ; 3° parce qu'elle est changeante et qu'il faut la fixer.

PÉRORAISON.

Donc la religion est vraie ; donc il faut s'y attacher, vivre selon ses lois, et rendre sa foi certaine par ses bonnes œuvres.

On voit par là qu'un discours bien conçu peut se réduire à un syllogisme dont les prémisses sont développées avec toute l'étendue nécessaire pour opérer la conviction, et dont la péroraison renferme la conséquence.

5 **2. Nécessité du plan ; ordre des parties.**—L'ordre, le plan n'est possible qu'après le travail de l'invention ; il faut avoir tout vu de son sujet, tout pénétré, tout embrassé pour savoir trouver la place précise de chaque chose. Nous avons signalé ailleurs (1) l'importance du *plan* et la méthode à suivre dans une composition littéraire quelle qu'elle soit. Nous ne rappellerons ici que la parole énergique de Villemain :

Quiconque ne sent pas la beauté et la force de l'ordre n'a encore rien vu au grand jour ; il n'a vu, dit Fénelon, que des ombres dans la caverne de Platon.

6° Quant à l'*ordre des parties*, quelque liberté y est laissée à l'orateur comme à l'écrivain. Il est bon quelquefois de se soustraire à la rigueur des préceptes logiques pour s'accommoder aux circonstances. Par exemple, on peut commencer

(1) L'*Art d'écrire*, pp. 238-239.

par une narration (1) ou par quelque argument solide ; on peut encore faire suivre l'exorde de la preuve, et renvoyer plus loin la narration. Au goût de l'orateur et à son jugement d'apprécier l'à-propos de ces transpositions.

3. Modèles d'amplifications oratoires.—Nous allons mettre deux petits modèles de *plans développés* sous les yeux des jeunes gens, afin de leur permettre de constater encore une fois, sans sortir de leur manuel, la portée pratique de ce qui a été dit jusqu'à présent, et de leur faire voir de près le Discours dans sa réalité concrète, composé dans les formes. Quelque chef-d'œuvre de l'éloquence classique nous eût semblé préférable ; mais, à part l'extrait de Lacordaire plus haut cité, nous n'en avons pas trouvé de dimensions assez restreintes pour entrer dans notre cadre.

SUJETS.

Après la prise de Damiette par Saint Louis et ses Croisés, le Sultan envoie Garaman, un de ses ministres, au quartier général du roi de France, pour lui proposer alliance et paix, en des termes *insinuants*, mais aussi *équivoques* et *menaçants* : Discours de l'ambassadeur :—Réponse du Roi.

PROPOSITION DE GARAMAN.

Grand prince, je ne viens pas, guidé par une lâche crainte ou de vaines terreurs, te demander ton alliance et te proposer la paix en même temps que l'amitié de mon roi. Il n'en a pas besoin ; car quel vent, quel orage assez fort pourrait faire trembler le trône des sultans ? Ils méprisent les efforts de l'ouragan et se rient des foudres du tonnerre ; leur tête s'élève au-dessus des nuages et les domine du haut de sa grandeur. Méledin qui soutient cette haute fortune en est digne en tous points : jeune, beau, brave, il est chéri de ses peuples guerriers, et pour lui plaire, ils soumettraient le monde. Ce prince, juste, magnanime, passionné pour la gloire, sait aussi admirer la vertu et le courage même dans un ennemi ; le tien a su le charmer : et pensant que l'union de deux si grands cœurs ne pourrait enfanter que de grandes choses, il a résolu de te demander ton alliance. Devenus amis, toutes les barrières tomberont devant vous, et la terre tremblera sous vos pas.

Pèse bien mes paroles. La fortune est inconstante, tu le sais ; c'est une beauté capricieuse qui se rit aujourd'hui de ceux qu'hier

(1) Un " trait ", dans le sermon, ou dans le discours académique.

elle adorait : as-tu donc tellement enchaîné son cœur, qu'elle ne puisse le donner à d'autres ? As-tu si bien attaché ses ailes, qu'elle ne puisse s'envoler de toi ? Sa roue doit-elle invariablement tourner à ton char ? Quoique toute l'Europe se soit réunie à toi et ait envoyé dans ton camp ses plus braves guerriers, quoique cent peuples divers t'aient offert le secours de leurs bras, et que tes innombrables bataillons couvrent au loin les fertiles plaines d'Egypte, un coup, un seul coup de cette même fortune peut anéantir ces forces si redoutables.

Rappelle-toi le désastre de ce célèbre Français, de ce Jean de Brennes. Comme toi il avait une puissante et valeureuse armée, il avait vu tomber devant lui les murailles de Damiette ; comme toi enfin il portait ses vues ambitieuses sur le Caire, et se préparait à mettre à exécution son projet sacrilège, lorsque le Nil vint l'en empêcher. Irrité de l'audace de ce guerrier qui osait ainsi profaner la terre qu'il protège, il enfle soudain ses eaux, et ses flots en courroux entraînent dans leur gouffre ces courageux bataillons. Roi de France, qui te dit qu'il n'en agira pas de même envers toi, et que, nouveau Jean de Brennes, tu n'auras pas une fin semblable ?

Mais supposons que tu puisses lui opposer des digues aussi hautes que nos pyramides, et braver sa furie ; ne vois-tu pas que toutes les nations de l'Asie vont se coaliser contre toi ? De l'Inde à l'Hellespont, tous les guerriers, tous les princes, qui marchent sous l'étendard de Mahomet, se feront un devoir de participer à la destruction des mécréants. Comment t'opposer à ce déluge de feux, à ces torrents innombrables de guerriers dont les traits obscurcissent la lumière du jour ? Eh bien ! soit, je l'admets, ton courage invincible dissipera toutes les phalanges, tu resteras vainqueur ; mais considère que tu es en pays étranger et de toutes parts entouré d'ennemis ; que leurs défaites, loin de les abattre, ne feront que les exciter davantage : chaque jour te sera un combat, et tes victoires elles-mêmes t'affaibliront. Où trouveras-tu des soldats pour remplacer tant de braves guerriers moissonnés par le fer ? La France, sans doute, prendra des ailes et traversera les mers ? Grand prince, ne te berce pas de ces vaines illusions ; mais plutôt songe à ta gloire, songe à la conserver intacte en agissant avec prudence.

Les exploits que tu as déjà accomplis doivent suffire pour illustrer ta mémoire ; l'Occident t'admire, l'Orient te vénère ; ne ternis pas par une folle audace cette destinée brillante, mais plutôt écoute mes paroles ; rends-nous Damiette que tu ne peux conserver ; reçois en échange de quoi acheter un royaume ailleurs ; reçois, grand prince, l'amitié et l'alliance de mon roi.

RÉPONSE DE SAINT LOUIS.

C'est en vain que tu penses m'éblouir en me proposant l'amitié du sultan ; en vain que tu as pensé m'effrayer par tes menaces et ton

superbe discours. Avant tout, si Méledin veut mon alliance, qu'il ait d'abord à quitter le culte de Mahomet pour embrasser la religion du Christ; qu'il se fasse chrétien: sinon, point de pacte possible. Non, non, jamais il ne sera dit qu'un roi de France a donné la main à un prince musulman, qu'il l'a aidé de sa puissance, qu'il s'est soumis aux conditions qu'il voulait lui imposer. La Croix ne saurait s'associer au croissant, et je ne pourrais unir mes armes à celles des ennemis du Dieu que je sers et que je servirai toujours. Soyons donc enfants d'une même religion, que le sultan du Caire consente à le devenir, qu'il rende ensuite la Sainte Couronne, et alors (et ce n'est qu'à ce prix) on lui rendra Damiette. Si Méledin refuse, qu'il ne se flatte pas de recouvrer jamais la seconde ville de son empire. Les Pyramides, j'en prends le ciel à témoin, écraseront de leur chute mes vaillants guerriers, avant que Damiette échappe à ma domination.

Pour moi, fort du secours de mon Dieu, je ne redoute aucune de de vos menaces : vous avez cru m'amener à une honteuse alliance par la pensée de nouveaux débordements, de terribles inondations; mais Celui qui m'a sauvé une fois de la colère de ce fleuve, ne pourra-t-il pas me prêter encore assistance dans l'avenir ?...

Vous me rappelez l'inconstance de la fortune : mais que peut cette divinité, lorsqu'on a pour soi les décrets irréfragables d'un Dieu tout puissant et éternel ? Jamais, si mobile que soit son char, si changeante que soit sa faveur, la fortune ne saurait m'abattre ; car mon espoir est loin de sa route, et ma confiance est sur une cime où ses ailes n'atteignent pas.

Pensez-vous aussi m'émouvoir en parlant de déchaîner contre nous ces formidables invasions de peuples barbares? Je suis faible, il est vrai ; mais on est bien fort quand on a la protection du Dieu des armées : il peut m'accorder le secours de son bras, et alors point d'ennemi si redoutable, point d'armée si nombreuse, qui ne se doive humilier sous sa puissance. Non, je ne crains rien, pas même la mort.

Allez donc, retournez auprès du sultan et dites-lui : Qu'il devienne chrétien, qu'il rende la Sainte Couronne, il aura Damiette et mon alliance ; dédaigne-t-il mes conditions, jamais Damiette ne rentrera sous le sceptre des sultans de l'Egypte. (1)

ARTICLE II

Exorde, proposition et division.

1. L'Exorde, son but et ses moyens.—2. Trois sortes d'exordes ; qualités et défauts.—3. Proposition et division.—4. Qualités de la division ; doit-elle être annoncée ?

1. L'exorde, son but et ses moyens. — On appelle

(1) Le P. Dalmais, S. J. *Séances littéraires*, 1891.

exorde le début, l'entrée en matière, et comme le préambule du discours ; il a pour objet de préparer les auditeurs à écouter favorablement celui qui parle, ou encore de les introduire d'une manière effective dans le sujet.

Le *but* de l'exorde est de rendre l'auditeur *bienveillant*, *attentif* et *docile*, c'est-à-dire de le porter à la sympathie pour celui qui parle, de le rendre curieux de connaître ce qui va lui être dit, capable de s'éclairer en le comprenant et en suivant tous les détails et tous les développements de la pensée.—Et ces dispositions heureuses, le meilleur *moyen* de les provoquer, c'est de mettre en avant le plus tôt possible les qualités d'esprit et de caractère que nous appelons *mœurs* oratoires : probité, prudence, modestie et bienveillance.

2. Trois sortes d'exordes ; qualités et défauts.— Le caractère de l'exorde dépend de l'état des esprits dans l'auditoire, de la nature du sujet et du caractère même de l'orateur.

1° L'*exorde-début* est celui dans lequel l'orateur met simplement son auditoire au courant de la question, ou bien expose les principes généraux sur lesquels repose la doctrine qui ressortira de son discours.

On peut citer, comme modèle, l'exorde de Guénard (1) dans son *Discours sur l'Esprit philosophique :*

Les siècles, de même que les hommes, ont un caractère qui les distingue. On se pique aujourd'hui de philosophie : voilà le goût dominant, et j'oserais dire la passion générale de notre siècle. Le sujet qu'on propose, intéressant par sa nature, devient donc par les circonstances plus intéressant encore ; et ce discours serait d'une utilité véritable si, dans un peuple d'esprits qui veulent être philosophes, il pouvait convaincre les uns qu'ils ne le seront jamais, et montrer aux autres comment ils le doivent être : deux connaissances aussi rares que nécessaires. Sans espérance de procurer un si grand avantage, essayons cependant de traiter la question relativement à ce double objet.

Le ton de l'exorde est habituellement *simple* et tempéré, pour être en rapport avec la disposition des esprits qu'aucune

(1) Le P. Ant. Guénard, jésuite (1726-1806).

circonstance extérieure n'a encore émus. Mais il peut être *solennel* et magnifique, si le lieu de l'assemblée et le choix du sujet comportent la solennité et la magnificence des paroles ; il pourra même être *véhément*, si des passions ardentes agitent déjà l'auditoire. (1).

2° L'exorde est *insinuant* lorsque l'orateur, ayant lieu de craindre que l'auditoire ne soit prévenu contre lui ou contre la cause qu'il défend, use d'habiles détours pour se concilier l'attention et la bienveillance. C'est l'exorde par excellenee, l'exorde nécessaire. L'orateur a besoin d'y observer strictement les *bienséances*, et souvent d'y faire usage des *précautions oratoires*. Un puissant moyen d'insinuation est la louange ou le compliment ; mais il demande d'être employé avec beaucoup d'art et de délicatesse. Quelquefois, l'orateur se contente de solliciter simplement le bon vouloir de ses auditeurs, sans y déguiser sa pensée, et sans y mettre d'artifice. —

Démosthène, au début de sa 1re Philippique, s'excuse modestement de monter à la tribune le premier :

> Athéniens, si l'on eût annoncé la discussion d'une affaire nouvelle, j'attendrais que la plupart des orateurs qui fréquentent cette tribune aient fait connaître leur opinion ; et, si j'approuvais quelqu'un de son avis, je garderais le silence, sinon, j'exposerais ma pensée. Mais puisque le sujet qu'ils ont déjà traité tant de fois se trouve encore aujourd'hui soumis à l'examen, on me pardonnera, j'espère, de m'être levé le premier. Car, enfin, si par le passé leurs conseils avaient répondu à vos besoins, vous ne seriez pas réduits à consulter encore.

3° L'exorde *ex abrupto* ou *véhément* consiste à se jeter brusquement en matière par l'explosion d'un sentiment que l'on ne peut plus contenir.

L'orateur l'emploie quand il est dominé par quelque sentiment extraordinaire de joie, de tristesse, de haine ou d'indignation, et qu'il voit ses auditeurs agités des mêmes sentiments que lui. Ce genre d'exorde n'est jamais qu'une exception. Ex. : la 1re *Catilinaire*.

(1) L'*Art d'écrire*, p. 183.

9° En toute occasion, l'exorde doit être *naturel, correct, modeste, proportionné.* Il est vicieux, s'il paraît *vulgaire, commun, inutile, trop long, hors-d'œuvre* ou *déplacé.* Ces termes s'expliquent d'eux-mêmes.

3. Proposition et division.—1° La *proposition* est le sommaire clair et précis du sujet : dans le plaidoyer, elle expose le point litigieux ; dans le sermon, elle énonce la vérité qui doit être développée, et dans le discours politique, la question qui sera débattue. Elle est *simple* ou *complexe* comme le sujet lui-même.

2° Toutes les fois que la proposition est composée, ou qu'étant simple, elle doit être prouvée d'abord par tel moyen, ensuite par tel autre, il y a division.

La *division* est le partage du sujet en plusieurs points qui doivent être traités les uns après les autres, dans l'ordre marqué par l'orateur. Ces points ne sont généralement qu'au nombre de deux ou trois ; mais comme ils peuvent eux-mêmes se prouver de plusieurs manières, ils peuvent par conséquent aussi se diviser ; de là les *subdivisions.*

La proposition avec les divisions et les subdivisions forme ce qu'on appelle le *plan du discours.*

Les subdivisions elles-mêmes se partagent quelquefois en deux ou trois chefs d'arguments, sur lesquels elles s'appuient et qu'on appelle *membres des subdivisions.* Or, *points* ou *parties* ne sont autre chose que des sillogismes développés ; de même en est-il des *subdivisions* et des *membres* de subdivisions : ce sont d'autres épichérèmes qui démontrent à leur tour la *majeure* et la *mineure* de chacun des arguments principaux, pour amener à leur *conclusion* particulière, elle-même subordonnée à la conclusion de tout le discours. —En sorte que le discours est en réalité une *trilogie de discours* aboutissant à une proposition unique. " Le discours, dit Fénelon, est la proposition développée ; la proposition est le discours en abrégé."

Prenons seulement le 3e point du sermon de Massillon ; il dit ; " La religion chrétienne est *nécessaire.*" D'où cette subdivision :

" Nécessaire " :

1° Parce que la raison de l'homme est faible et qu'il faut l'aider ; 2° parce qu'elle est corrompue et qu'il faut la guérir ; 3° parce qu'elle est changeante et qu'il faut la fixer.

1er *membre de la subdivision :* Peinture de l'ignorance où l'homme

est de lui-même et de tout ce qui est hors de lui. C'est la religion qui seule le guide et le soutient au milieu des ténèbres qui l'environnent.

2e *membre:* Peinture de la dépravation de la raison humaine, relativement à Dieu et à la morale. C'est la religion qui la guérit en redressant ses erreurs.

3e *membre:* Peinture des variations infinies de la raison humaine et de l'incroyable mobilité de ses opinions. C'est la religion qui la fixe, en lui donnant une règle infaillible, invariable, indépendante des lieux, des temps, des hommes, etc.

Conclusion de la 3e *partie:* Donc la religion chrétienne est nécessaire.

" Développer une idée, dit Taine, c'est la prouver par des idées secondaires, celles-ci par d'autres, et ainsi de suite, jusqu'à ce que le raisonnement soit partout invincible, jusqu'à ce que les objections soient prévenues, les arguments épuisés, la clarté entière, et la croyance surabondante ; c'est pour la raison un plaisir pur et extrême que d'embrasser cette multitude d'idées, de passer si aisément de l'une à l'autre, de sentir leur enchaînement, d'éprouver qu'elles sont toutes solides par elles-mêmes et affermies les unes par les autres, d'appuyer sur elles sans qu'elles enfoncent ni fléchissent, de comprendre que toutes ensemble elles forment un édifice destiné à porter *une seule proposition.*"

4. Qualités de la division ; doit-elle être annoncée?—" Il faut, dit Platon, regarder comme un dieu celui qui sait bien définir et bien diviser. " La division doit être *entière, opposée, progressive* et *naturelle.* Telle est la division qui se trouve toute faite dans la proposition même du sujet, qui éclaircit et range les matières, qui se retient aisément et qui aide à retenir tout le reste, enfin, qui fait voir la valeur du sujet et de ses parties.

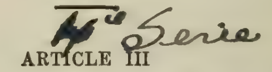
Jésus-Christ sera grand, parce qu'il sera le Saint et le Fils de Dieu, parce qu'il sauvera son peuple, parce que son règne ne finira plus. Tels sont les caractères de sa grandeur: une grandeur de sainteté, une grandeur de miséricorde, une grandeur de perpétuité et de durée.

(MASSILLON, *Sermon pour le jour de l'Incarnation.*)

La mort du Sauveur renferme trois consommations, qui vont nous expliquer tout le mystère de ce grand sacrifice : une consommation de justice du côté de son Père ; une consommation de malice de la part des hommes ; une consommation d'amour de la part de Jésus-Christ. Ces trois vérités partageront ce discours.

(MASSILLON, *Sur la Passion.*)

Fénelon, dans ses *Dialogues sur l'Eloquence,* a signalé l'inconvénient grave de trop montrer d'avance l'ordre du discours, de faire, pour ainsi dire, miroiter les diverses faces d'un sujet, en exécutant ce qu'il appelle des tours de passe-passe. Il ajoute que la liaison naturelle des parties soutiendrait mieux l'attention jusqu'au bout, si elle était moins aperçue. Nous laissons aux maîtres le soin de discuter cette opinion.



ARTICLE III

Narration, confirmation, réfutation et péroraison.

1. La narration ; sa place dans le discours et ses qualités ; les portraits.— 2. La confirmation : objet et importance.—3. Développement de la confirmation : choix, coordination, amplification et liaison des preuves.— 4. La réfutation.—5. Récapitulation et péroraison.

1. La narration ; sa place dans le discours et ses qualités ; les portraits.—On donne le nom de *narration,* soit au récit rapide soit au tableau détaillé des circonstances d'un fait (1). Le poète qui veut plaire, l'historien qui veut instruire, et l'orateur qui veut convaincre, ne racontent pas de la même manière. La narration *oratoire,* tout en évitant la fiction et en respectant la vérité, présente les faits sous un jour favorable au parti de l'orateur. Elle insiste sur les circonstances avantageuses, et glisse sur les détails contraires à sa cause.

Dans les discours du barreau, où il s'agit ordinairement d'un fait qu'il faut exposer d'abord, la place naturelle de la narration est au début de la confirmation. Elle contient le prélude et le germe de la preuve et de tous les moyens qui

(1) L'*Art d'Ecrire,* pp. 252-266.

seront développés ; quelquefois elle forme la preuve elle-même : on prouve en même temps qu'on raconte (Cic., *contre Verrès).* A la tribune, elle se lie à la discussion, dont elle prépare les conclusions. Dans les oraisons funèbres, les panégyriques, elle se trouve répandue dans tout le discours.

2° Il faut que, dans tous les genres de discours, la narration oratoire soit claire et *précise, brève, vraisemblable* et *intéressante.*

La narration *judiciaire*, en particulier, doit être aussi concise que le permet la nature du sujet. Or, comme il importe que les faits restent dans le souvenir pendant le cours de la plaidoirie, si l'avocat les raconte d'une manière ennuyeuse ou diffuse, il charge la mémoire d'un fardeau qu'elle ne peut supporter ; au contraire, s'il sait élaguer de son récit toutes les circonstances superflues, il fait par là ressortir les faits essentiels ; tout ce qu'il raconte devient plus clair et produit une impression plus durable.

Cicéron a observé tout cela dans la narration du *meurtre de Clodius* (*Pour Milon*).

Dans le genre démonstratif, on louera éternellement le récit de *la bataille de Rocroi.* (*Or. fun. de Condé).*

3° A la narration se rattachent la *description*, le *portrait* et le *parallèle,* qui ont aussi leur place dans le discours (1).

Dans son plaidoyer *pro Sextio*, Cicéron, après avoir nommé les deux consuls Pison et Gabinus, s'écrie :

Qui appellerai-je consuls ? Puis-je donner ce nom à des gens qui voulaient renverser l'Etat, prostituer votre dignité, s'attaquer à tous les gens de bien ? A des gens qui, voulant détruire le sénat, ruiner l'ordre des chevaliers, abolir tous les droits et les institutions de nos ancêtres, pensaient que les faisceaux et les autres insignes, honneurs du souverain pouvoir et de la suprême dignité, leur avaient été donnés pour seconder leurs tristes desseins ?

Quid dicam consules ? hoccine ego appellem nomine eversores hujus imperii, proditores vestræ dignitatis, hostes bonorum omnium ? Qui ad delendum senatum, affligendum equestrem ordinem, extinguenda omnia jura, atque instituta majorum, ac illis fascibus ceterisque insignibus, summi honoris atque imperii ornatos esse arbitrabantur ?

---

(1) L'*Art d'écrire*, pp. 165 et 250-252.

2. La confirmation: objet et importances.—La *confirmation* est la partie du discours qui prouve la fait raconté dans la narration, ou la vérité énoncée dans la proposition.

Il y a cependant un genre d'éloquence qui se passe de *preuves* ; c'est celui des actions de grâces, des félicitations, des condoléances, des éloges. Ces sortes de discours se ramènent à des *narrations oratoires*, à des amplifications par les circonstances. " Ce sont les faits qui louent, a dit LaBruyère, et la manière de les raconter."

La confirmation est le corps, la substance, le tissu, à proprement parler, du discours. On ne peut nier qu'elle en constitue la partie la plus importante. Elle en est le centre : autour d'elle rayonnent et vers elle convergent toutes les autres parties. L'exorde a préparé l'auditoire à l'entendre favorablement, la proposition a montré son but, la division lui a tracé ses grandes lignes, et la narration l'a mis à même de la bien comprendre. Il ne reste plus à l'orateur qu'à donner de toutes forces dans l'argumentation.

3. Développement de la confirmation : choix, coordination, amplification et liaison des preuves. —1° *Choix des preuves.* Le premier soin de l'orateur doit être de choisir, entre les preuves qui se présentent à son esprit, celles qui laissent le moins de prise au doute et à la réfutation ; il faut qu'il les pèse, et non qu'il les compte : *ponderantur, non numerantur*. Qu'il se garde surtout d'employer des arguments qui peuvent se rétorquer ; car rien ne blesse plus sûrement que les traits qui reviennent sur ceux qui les ont lancés.

Guizot avait reproché à Berryer un voyage fait, disait-il, dans un intérêt de parti. Il fut aisé au grand orateur de rétorquer ce reproche.

Guizot.—Vous avez été à Londres dans un intérêt de parti : vous avez oublié l'intérêt de la France. Voilà ce qui m'a fait dire que votre conduite a été mauvaise au point de vue de la moralité politique, qu'il importe qu'une manifestation publique vienne rétablir les droits de la moralité offensée.

Berryer.—Je ne veux pas évoquer le souvenir d'un autre temps, je ne veux pas demander ce qu'ont fait à une autre époque les

hommes qui nous accusent aujourd'hui. On nous accuse d'avoir perdu notre moralité politique !...Ah ! si nous avions été aux portes de la France en armes !...(S'adressant à M. Guizot, qui demande la parole.) Le parallèle est en notre faveur. Nous n'avons pas été aux portes de la France en armes, pour donner, au sein d'une armée ennemie, des conseils politiques à un roi. Vous vous en êtes glorifié. Quant à nous, nous avons été saluer le malheur...

2° *Ordre ou disposition des preuves.* En ce qui concerne la disposition des arguments, il faut considérer leur *valeur* et leur *nature.*

(a) L'ordre des preuves n'est ni absolu, ni arbitraire, mais relatif à la cause qu'on traite et aux dispositions de l'auditoire. Il semble que le plus naturel soit l'ordre *progressif*, qui consiste à ranger les arguments de manière que chacun renchérisse sur le précédent, et que la force démonstrative du discours aille toujours croissant.

C'est ainsi que Cicéron a procédé dans son plaidoyer pour le poète Archias :

" Je voudrais vous faire sentir non seulement que vous ne devez pas retrancher Archias du nombre des citoyens, parce qu'il est véritablement citoyen, mais que s'il ne l'était pas vous devriez l'adopter."

" Quel que soit l'ordre adopté dans la disposition des preuves, on conçoit aisément que, s'il est utile et nécessaire d'insister sur celles dont la puissance est irrésistible, il est d'une bonne tactique de glisser rapidement sur les arguments médiocres. L'orateur présente les premiers isolément, et leur donne tout le relief possible ; il groupe les seconds, comme en un faisceau, afin de mieux dissimuler leur faiblesse." (Gérusez.)

(*b*) Nous avons vu que l'invention fournit deux moyens de prouver : les moyens *logiques* et les moyens *pathétiques.* Les uns s'adressent à l'intelligence, les autres au sentiment, à la volonté. Or, il est tout naturel que l'intelligence doit être éclairée avant que la volonté ne soit émue. Pareille disposition doit présider à l'arrangement du discours. Instruisons d'abord l'intelligence par les moyens logiques, puis touchons la volonté par l'emploi des passions. Ici encore,

rien d'absolu pourtant.—Quant à la place des moyens *éthiques* (mœurs), elle est en première ligne dans l'exorde, mais ces moyens peuvent se retrouver partout dans le discours.

3° *Amplification oratoire.*—Amplifier, c'est donner aux preuves des proportions convenables. C'est par l'amplification que l'argumentation oratoire ou littéraire se distingue de l'argumentation scientifique, et contraste avec elle. (1) L'*amplification* est le vêtement du style jeté sur les idées ; elle consiste à insister sur chacune d'elles à mesure qu'elles se présentent, pour les éclaircir, les renforcer, les développer. L'art du style n'est autre chose que l'art du développement. Le discours ne saurait être composé de syllogismes nus et arides ; il faut que les *prémisses* et la *conclusion* qui articulent un argument soient élargies, expliquées (2), embellies tour à tour, de telle sorte qu'elles puissent être aisément comprises de tous, qu'elles leur plaisent et les intéressent.

Voici comment le P. Coubé, réfute la thèse que Jeanne d'Arc aurait été le jouet " d'une hallucination bienheureuse née de son amour pour la France et qui lui aurait fait croire à une mission surnaturelle" :

Mais quoi, messieurs, est-ce que l'hallucination ne suppose pas une nature physiquement et moralement déséquilibrée ? Est-ce qu'elle ne se traduit pas par une nervosité maladive, l'exaltation des idées et du langage, de fébriles espérances suivies de profonds abattements ?

Or Jeanne d'Arc ne présente aucun de ses symptômes. C'est la robuste paysanne, florissante de santé et de bonne humeur, qui supporte gaillardement les fatigues et les privations de la guerre, et cela n'est pas d'une hallucinée. C'est une intelligence calme, positive, qui ne vague jamais dans l'irréel. Elle émerveille les hommes de guerre, et, en particulier, Dunois et le duc d'Alençon par sa prudence, son flair, sa tactique qui dépasse celle de Talbot : cela non plus, n'est pas d'une hallucinée. Elle émerveillera un jour les hommes de loi par la rapidité de ses ripostes spirituelles, éblouissantes d'à-propos et de bon sens ; la fine champenoise, doublée d'une Lorraine, déroutera les juges retors de Normandie. Encore une fois, tout cela n'est pas d'une hallucinée.

Jeanne n'est donc pas victime d'une illusion. Ce qu'elle a entendu, ce n'est ni l'écho lointain de la guerre, ni le vent d'ouest chargé de larmes et de râles, ni l'âme du murmure de la forêt: ce sont des

(1) L'*Art d'écrire*, pp. 49-50.
(2) L'*Art d'écrire*, pp. 201-202.

voix bien réelles qui lui ont dit, en syllabes bien distinctes : " Va, fille de Dieu. " La lumière qui a frappé ses yeux, ce n'est pas la pluie d'or du soleil criblant le feuillage du Bois chenu : ce sont bien les auréoles divines des clartés surnaturelles dont s'enveloppent les anges et les saints en mission sur la terre.

Nous croyons utile de rappeler ici, encore une fois, et de résumer tous les procédés possibles, au dire des rhéteurs, de l'amplification oratoire ou poétique. Beaucoup d'écrivains, nous ne l'ignorons pas, ont répété après Voltaire que la révélation de ces moyens n'apprenait que " l'art d'être diffus." Il n'importe : mieux vaudra toujours, pour les débutants, " surabondance que stérilité."

(*a*) Les *topiques.*—Les lieux oratoires ne sont pas autant des répertoires de preuves que des méthodes de développements. Les uns considèrent les objets en eux-mêmes, dans leur essence, leur nature, leurs éléments constitutifs, leurs qualités : la *définition* et l'*énumération* ; les autres étudient la chose dans ses relations avec d'autres objets : la *comparaison*, le *contraste*, la *gradation*, les *causes* et les *effets*, l'*hypothèse*, le *témoignage*, l'*anecdote*, la *citation*, etc.

(*b*) Les *figures de pensées* qui, chez les anciens, faisaient partie des lieux oratoires. En effet, les unes sont plus propres à *instruire*, d'autres à *plaire*, d'autres à *émouvoir* ; toutes correspondent ainsi au triple objet de l'éloquence. (1)

(*c*) Les *mots* eux-mêmes, par leur synonymie, leurs nuances, leur propriété de s'associer les uns aux autres (2), leurs changements de signification surtout et leurs différentes manières d'être agencés dans la phrase. (3)

Choisir les mots, construire les phrases, dit Taine, semble un mince talent, plus digne d'un grammairien que d'un écrivain. Cependant, sans ce don, tous les autres sont comme s'ils n'étaient pas. Formez des caractères avec la conception la plus précise et la plus forte ; suivez de l'esprit toutes les actions de votre personnage, ses paroles, les inflexions de sa voix : votre œuvre est encore enfermée en vous-même. Ce sont les mots et les phrases qui en feront

(1) L'*Art d'écrire*, pp. 120-150.
(2) L'*Art d'écrire*, pp. 63-75.
(3) *Ibid*, pp. 104-120.

sortir les personnages ainsi créés, pour les montrer au public et au jour. Ils sont comme le corps qui reçoit l'âme, la rend palpable, la manifeste par une forme et des couleurs... Les plus heureuses pensées, dignes du meilleur style, périssent misérablement sous le mauvais langage qui leur est uni.

(*d*) Les *tours de phrase* (1) enfin, et l'art savant de développer la *période* (2). " La phrase *oratoire*, dit encore Taine, est la période, c'est-à-dire l'expression d'une idée complète qui marche avec un large cortège de propositions secondaires, toutes entourées de plusieurs idées particulières, comme une armée disciplinée qui, d'un mouvement unique, s'avance vers un but marqué. La harangue, naturellement grave, a besoin de cette forme si simple ; aussi bien l'éloquence, pour produire la persuasion, doit réunir sous l'idée dominante toutes les idées secondaires qui la prouvent, et appuyer sur celles-ci toutes les idées plus particulières qui peuvent les soutenir."

Voici, à l'usage des commençants, un petit exercice pour former à l'art d'*arrondir* une phrase en période. On pourra le répéter sur telle sentence que l'on voudra.

A deux membres.

Pourquoi voudriez-vous être plaint et respecté dans vos malheurs, | vous, qui, dans vos prospérités, avez montré tant de dureté et d'insolence ?

A trois membres.

Pourquoi voudriez-vous être plaint et respecté dans vos malheurs, | vous, qui, dans vos prospérités, avez montré tant d'insolence, | vous qui n'avez jamais accordé une larme, un regard aux infortunés ?

A quatre membres.

Pourquoi voudriez-vous être respecté dans vos malheurs, | pourquoi voudriez-vous qu'on fût sensible à vos peines, | vous, qui, dans vos prospérités, avez montré tant d'insolence, | vous qui n'avez jamais accordé une larme, un regard aux infortunés ?

Quoi qu'il en soit, dans l'amplification, il faut éviter la *diffusion*, les *longueurs*, l'*exagération* et la *divagation* :

(1) L'*Art d'écrire*, pp. 80-88.
(2) *Ibid.*, pp. 163-168.

c'est-à-dire qu'on doit ne pas multiplier les mots sans rien ajouter à la pensée, ne point épuiser un sujet de manière à ne faire grâce à l'auditoire d'aucun détail, éviter d'élever ou de rabaisser les choses outre mesure, et ne pas passer sans ordre d'une idée à une autre jusqu'à faire perdre de vue l'objet et le but principal du discours.

4° *Liaisons des preuves; transitions.* Quelle que soit la nature des preuves, elles doivent être jointes entre elles de telle sorte qu'elles ne forment qu'un corps. Si elles naissent les unes des autres, elles conduiront l'esprit d'un degré à un autre: " les pierres bien taillées, dit Cicéron, s'unissent d'elles-mêmes sans ciment." Il y a cependant des cas où la *transition* est nécessaire. On appelle ainsi une phrase, et quelquefois un simple mot intermédiaire entre deux parties d'un discours, deux raisonnements, deux idées.

Mais la *victoire* (qu'il va décrire) va devenir plus terrible pour le duc d'Enghien que le *combat* (qu'il a raconté). (BOSSUET.)

Si l'humanité envers les peuples est le *premier devoir* des grands (ce qu'il a prouvé), n'est-elle pas aussi l'*usage le plus délicieux* de la grandeur (ce dont il va parler) ? (MASSILLON.)

4. La réfutation.—La *réfutation* contient la réponse aux objections déjà faites ou prévues de l'adversaire; elle combat les moyens qu'on a opposés ou qu'on peut opposer au succès de la cause. Sa place dans la disposition n'est pas constante, car elle peut précéder, accompagner ou suivre la confirmation.—Elle emploie, comme celle-ci, les moyens logiques: négation, excuse, compensation ; et les moyens pathétiques: dédain pour l'accusateur, plaisanterie, sarcasme.

Lally-Tollendal récuse la véracité des témoins qui ont déposé contre son père :

Quels témoins, Messieurs! Je suis las de le lire, et vous devez l'être de l'entendre. Ce qu'il y avait de plus vil et de plus coupable : des gens roulés dans la fange et dans le crime ; des gens que mon père avait été chargé de châtier, dont il avait puni les uns et dénoncé les autres; des gens qui ne respiraient que la haine et la vengeance ; qui, s'armant contre lui de la récrimination, s'étaient portés pour sa partie, qui avaient demandé un tribunal pour le



poursuivre, qui avaient écrit " qu'ils étaient en instance contre lui ", qui avaient crié publiquement qu'il fallait que M. Lally perdit sa tête ou qu'ils perdissent la leur.

16

5. Récapitulation et péroraison.—La *péroraison* est cette dernière partie du discours où l'orateur, réunissant, comme en un faisceau, les principaux arguments, s'efforce par un coup de vigueur, d'enlever l'assentiment des volontés encore hésitantes.

Comme c'est d'elle surtout que dépend l'impression définitive, il faut, autant que possible, qu'elle résume toute la force de l'argumentation et qu'elle produise une émotion profonde ; elle doit maîtriser tout ensemble la raison et le cœur.

On peut donc distinguer deux parties dans la péroraison : la *récapitulation* vive et rapide des principales preuves, et la mise en œuvre de toutes les ressources qu'offrent les *passions oratoires*. Ces deux parties se trouvent habituellement dans le genre judiciaire ; les autres genres n'offrent le plus souvent que la seconde, destinée par l'emploi du pathétique à émouvoir et entraîner la volonté.

" Réservez pour la péroraison, dit Quintilien, les plus vives émotions du sentiment ; c'est alors ou jamais qu'il nous est permis d'ouvrir toutes les sources de l'éloquence, de déployer toutes les voiles. Il en est d'un ouvrage oratoire comme d'une tragédie, c'est surtout au dénouement qu'il faut émouvoir le spectateur."

La péroraison ne doit être ni brusque, ni banale, ni traînante. Si on termine d'une manière trop brusque, on a l'air de vouloir finir par un coup de théâtre, et rarement cela réussit. Si la péroraison est banale, ou si elle traîne en longueur, elle ennuie et détruit la bonne impression déjà produite.

On a justement remarqué la simplicité et la brièveté des péroraisons de Démosthène. L'immortelle harangue de la *Couronne* se termine par ce vœu patriotique adressé aux dieux contre les traîtres :

Rejetez tous, dieux immortels, leurs coupables vœux ! Corrigez, corrigez, leur esprit et leur cœur ! Mais, si leur méchanceté est

incurable, puissent-ils, isolés dans le monde, périr avant le temps, sur la terre, sur les flots! Pour nous, dernière espérance de la patrie, hâtez-vous de dissiper les craintes suspendues sur nos têtes, et d'assurer notre salut.

Péroraison du discours prononcé par de Sèze pour la défense du roi-martyr (26 déc. 1792) :

Français, la révolution qui vous régénère a développé en vous de grandes vertus; mais craignez qu'elle n'ait affaibli dans vos âmes le sentiment de l'humanité, sans lequel il ne peut y en avoir que de fausses.—Entendez d'avance l'histoire qui redira à la renommée : Louis était monté sur le trône à vingt ans, et à vingt ans, il donna sur le trône l'exemple des mœurs; il n'y porta aucune faiblesse coupable ni aucune passion corruptrice; il y fut économe, juste, sévère; il s'y montra toujours l'ami constant du peuple. (*Ici récapitulation des principales réformes établies par Louis XVI.*) Le peuple voulut la liberté : Il la lui donna! Il vint même au devant de lui par des sacrifices; et cependant c'est au nom de ce même peuple qu'on demande aujourd'hui... Citoyens, je n'achève pas... Je m'arrête devant l'histoire : songez qu'elle jugera votre jugement, et que le sien sera celui des siècles!

La plus sublime péroraison qui fut jamais faite est celle par laquelle Bossuet termine l'Oraison funèbre de Condé :

Jetez les yeux de toutes parts; voilà tout ce qu'a pu la magnificence et la piété pour honorer un héros : des titres, des inscriptions, vaines marques de ce qui n'est plus; des figures qui semblent pleurer autour d'un tombeau, et de fragiles images d'une douleur que le temps emporte avec tout le reste; des colonnes qui semblent vouloir porter jusqu'au ciel le magnifique témoignage de notre néant; et rien enfin ne manque dans tous ces honneurs que celui à qui on les rend.

Pleurez donc sur ces faibles restes de la vie humaine, pleurez sur cette triste immortalité que nous donnons aux héros; mais approchez en particulier, ô vous qui courez avec tant d'ardeur dans la carrière de la gloire, âmes guerrières et intrépides! Quel autre fut plus digne de vous commander? Mais dans quel autre avez-vous trouvé le commandement plus honnête? Pleurez donc ce grand capitaine, et dites en gémissant : « Voilà celui qui nous menait dans les hasards! Sous lui se sont formés tant de rénommés capitaines que ses exemples ont élevés aux premiers honneurs de la guerre! Son ombre eût pu encore gagner des batailles : et voilà que dans son silence son nom même nous anime; et ensemble il nous avertit que, pour trouver à la mort quelque reste de nos travaux, et n'arriver pas sans ressource à notre éternelle demeure,

avec le roi de la terre, il faut encore servir le Roi du ciel." Servez donc ce Roi immortel et si plein de miséricorde, qui vous comptera un soupir et un verre d'eau donné en son nom, plus que tous les autres ne feront jamais tout votre sang répandu; et commencez à compter le temps de vos utiles services du jour que vous vous serez donnés à un maître si bienfaisant.

Et vous, ne viendrez-vous pas à ce triste monument, vous, dis-je, qu'il a bien voulu mettre au rang de ses amis? Tous ensemble, en quelque degré de sa confiance qu'il vous ait reçus, environnez ce tombeau, versez des larmes avec des prières; et, admirant dans un si grand prince une amitié si commode et un commerce si doux, conservez le souvenir d'un héros dont la bonté avait égalé le courage. Ainsi, puisse-t-il toujours vous être un cher entretien! ainsi, puissiez-vous profiter de ses vertus, et que sa mort, que vous déplorez, vous serve à la fois de consolation et d'exemple!

Pour moi, s'il m'est permis, après tous les autres, de venir rendre les derniers devoirs à ce tombeau, ô prince, le digne sujet de nos louanges et de nos regrets, vous vivrez éternellement dans ma mémoire: votre image y sera tracée, non point avec cette audace qui promettait la victoire; non, je ne veux rien voir en vous de ce que la mort y efface; vous aurez dans cette image des traits immortels: je vous y verrai tel que vous étiez à ce dernier jour, sous la main de Dieu, lorsque sa gloire sembla commencer à vous apparaître. C'est là que je vous verrai plus triomphant qu'à Fribourg et à Rocroi; et, ravi d'un si beau triomphe, je dirai en actions de grâces ces belles paroles du bien-aimé disciple: "La véritable victoire, celle qui met sous nos pieds le monde entier, c'est notre foi."

Jouissez, prince, de cette victoire; jouissez-en éternellement par l'immortelle vertu de ce sacrifice. Agréez ces derniers efforts d'une voix qui vous fut connue, vous mettrez fin à tous ces discours. Au lieu de déplorer la mort des autres, grand prince, dorénavant je veux apprendre de vous à rendre la mienne sainte: heureux si, averti par ces cheveux blancs du compte que je dois de mon administration, je réserve au troupeau que je dois nourrir de la parole de la vie, les restes d'une voix qui tombe et d'une ardeur qui s'éteint.

CHAPITRE IV

L'ÉLOCUTION ET L'ACTION.—DE L'IMPROVISATION

1. Importance de l'Elocution.—2. L'Action oratoire : la voix et le geste ; la Déclamation.—3. De l'improvisation.

1. Importance de l'élocution.—Lorsque les matériaux d'un sujet ont été trouvés, choisis et disposés, il reste à les produire; dans les œuvres littéraires, ce dernier travail est

l'*élocution.* (1) L'élocution est donc la production de la pensée par la parole.

L'élocution ou le *style*, ce qui est la même chose, est au fond l'éloquence même (*éloqui*, parler avec art). L'éloquence triomphe par la parole, et l'œuvre de la parole oratoire est dans ce que la rhétorique appelle l'élocution. Il n'y a rien sans l'élocution, rien qu'un tracé de figures et de plans, une esquisse, un tableau sans couleurs. C'est elle donc qui constitue le principal mérite du discours. C'est elle qui donne aux pensées tout leur éclat, aux sentiments toute leur force, aux mouvements toute leur énergie, c'est par elle que l'orateur charme, c'est par elle qu'il séduit, qu'il enlève, qu'il entraîne. Quel est en effet, s'écrie Cicéron, celui qui commande le respect, l'admiration, l'étonnement, qui provoque les acclamations et l'enthousiasme, et que l'on regarde presque comme un dieu parmi les hommes? C'est celui qui sait parer son discours des grâces de l'éloquence, en lui donnant la clarté, la richesse, l'harmonie, l'éclat, la magnificence, etc., qui lui conviennent.

Bossuet mettait quarante-trois jours à écrire une oraison funèbre de quinze pages, et Louis XIV lui-même respectait sa solitude et son travail pendant ce temps. Racine travaillait laborieusement ses vers. Raphaël n'improvisait point sur la toile les vierges dont le modèle résidait dans sa pensée. Il se pourrait donc qu'on se trompât étrangement lorsqu'on dit qu'il faut écrire avec rapidité, parce que les idées viennent avec abondance et que l'on sent vivement. Le style dit d'inspiration sera presque toujours un style médiocre, et en voulant forcer la parole à suivre la pensée, on est souvent exposé à se contenter d'une expression incomplète et décolorée.

Le temps que réclame la parole pour se former et devenir le vêtement de la pensée n'est pas un temps perdu pour la pensée même. La pensée, pendant ce temps, se fortifie, s'éclaire. Si trop souvent, chez certains auteurs, des comparaisons parasites, des développements sans mesure, des périodes retentissantes d'harmonie, mais vides de sens, arrêtent le lecteur rebuté, c'est que ces écrivains confondent trop souvent la présomption d'un esprit incapable d'un travail sérieux et d'une réflexion profonde avec la véritable inspiration.

(Mgr Dupanloup, *De la haute éduc. intellect.*)

---

(1) L'*Art d'écrire*, pp. 240-241.

2. L'action oratoire: la voix et le geste ; la déclamation. — L'*action* était, selon les anciens, la quatrième partie de la rhétorique, et, d'après Démosthène, la première et la dernière en importance. L'*action oratoire* est comme l'éloquence du corps, dont les mouvements et l'expression doivent être en harmonie avec les idées et les sentiments de l'orateur.

Elle comprend deux parties : la prononciation ou la *voix*, et le *geste*. (1)

Considérée comme le débit paisible et à froid d'une œuvre composée d'avance, l'action s'appelle la *déclamation*, proprement l'art de lire et de réciter. Pour savoir déclamer, il ne suffit pas de combattre les défauts naturels, et de se borner aux conditions essentielles ; c'est un don naturel qui, aussi lui, à ses règles. Dans ce champ il n'y a rien à faire si la nature n'a rien fait. Le principal consiste dans les inflexions de la *voix* qui s'élève ou s'abaisse, se ralentit ou se précipite de manière à exprimer toutes les passions et à parler au cœur. Le *geste* aussi sera pathétique, expressif, correspondant à toutes les nuances du discours.

Un poète a peint spirituellement certains travers assez communs au point de vue de l'action oratoire.

Surtout n'imitez pas cet homme ridicule,
Dont le bras nonchalant fait toujours le pendule.
Au travers de vos doigts ne vous faites point voir,
Et ne nous prêchez pas comme on parle au parloir.
Chez les nouveaux acteurs, c'est un geste à la mode
Que de nager au bout de chaque période.
Chez d'autres, apprentis, l'on passe pour galant
Lorsqu'on écrit en l'air et qu'on peint en parlant.
L'un semble d'une main encenser l'assemblée,
L'autre à ses doigts crochus paraît avoir l'onglée ;
Celui-ci prend plaisir à montrer ses bras nus,
Celui-là fait semblant de compter ses écus.
Ici le bras manchot jamais ne se déploie ;
Là les doigts écartés font une patte d'oie,
Souvent, charmé du sens dont mes discours sont pleins,
Je m'applaudis moi-même et fait claquer mes mains.

---

(1) Nous renvoyons de nouveau aux manuels conseillés dans l'*Art d'écrire*, p. 15.

Souvent je ne veux pas que ma phrase finisse
Avant que, pour signal, je ne frappe ma cuisse.
Tantôt, quand mon esprit n'imagine plus rien,
J'enfonce mon bonnet qui tenait déjà bien.
Quelquefois, en poussant une voix de tonnerre,
Je fais le timbalier sur les bords de ma chaire.

(NEUFCHATEAU.)

2. De l'improvisation.—Souvent dans les grands genres, dans le délibératif, dans le judiciaire, dans le sermon, dans l'enseignement public, sur des matières élevées qui donnent lieu parfois à l'éloquence, l'orateur se livre à ce que l'on appelle l'*improvisation* ; c'est-à-dire qu'il parle sans lire et sans réciter un texte par cœur ; il se livre, il s'abandonne, il vogue courageusement en pleine mer et à toutes voiles.—On comprend que c'est ici plutôt le *génie* que le simple talent de l'éloquence. C'est en effet l'improvisation qui remporte les plus belles victoires ; là surtout l'ardeur naturelle se fait sentir, l'âme parle directement, elle touche, elle entraîne ; c'est un fleuve qui s'épanche sans la résistance des digues, sans effort et sans travail.

Si l'improvisation est d'une si grande force dans l'éloquence, il est évident que c'est à la condition qu'elle sera réglée, contenue ; qu'elle ne sera point une divagation, qu'elle n'aura rien d'incohérent, qu'elle saura s'arrêter à propos, qu'elle observera les bienséances malgré le feu des sentiments et l'entraînement du discours ; c'est aussi à condition que l'élocution, à laquelle on pourra passer quelques négligences, sera pourtant correcte, grammaticale, châtiée même malgré sa hardiesse ; en un mot, il faut être bien sûr de soi, sûr que le torrent auquel on s'abandonne ne s'arrêtera pas, et que le vent ne cessera pas de souffler dans les voiles.

Du reste, l'improvisation n'est jamais ou presque jamais entière. Toujours l'orateur prépare son discours, son exorde, sa proposition, ses preuves ; il sait les divisions et les subdivisions, les principales idées et leur chaîne, et même beaucoup d'expressions qui se sont présentées à sa méditation et se reproduisent à son esprit au moment de l'improvisation. Il saura les enchaîner avec habileté, de manière à leur faire produire tout leur effet.

L'improvisation est un exercice qui devrait occuper beaucoup de place dans l'enseignement classique. Dès les premières classes, il est bon d'habituer les élèves à expliquer leurs idées avec clarté et un juste développement ; de leur faire analyser oralement les textes lus et expliqués ; puis raconter, décrire, etc. Dans les classes supérieures, ils répètent les leçons de littérature et de philosophie, hardiment et sans être conduits ; ils parlent un certain temps, une demi-heure ; on leur apprend à placer à propos les ornements du style et les mouvements bien inspirés. Cet exercice est très-bon, particulièrement en philosophie, où les élèves peuvent être instruits à répéter une leçon entière, et à enseigner comme des maîtres. C'est ainsi qu'on accoutume les élèves des séminaires à improviser des sermons. (1)

CHAPITRE V

SUBDIVISIONS DES GENRES D'ÉLOQUENCE PARLÉE

1. Eloquence de la tribune ; éloquence militaire.—2. L'Eloquence du barreau.—3. Eloquence sacrée ou de la chaire.—4. Eloquence académique.

1. Eloquence de la tribune ; éloquence militaire. —L'éloquence de la *tribune*, appelée aussi éloquence *politique* ou *parlementaire*, comprend tous les discours qui sont prononcés sur les affaires publiques, dans les parlements, dans les conseils des ministres, et, en général, dans les assemblées politiques.—C'est le plus beau, le plus vaste théâtre où puisse briller l'éloquence profane. " La tribune, dit Berryer, est le champ de bataille des intelligences."

Les principales *sources* des arguments employés par l'orateur de la tribune sont : l'honnête, l'utile, le nécessaire, le facile et l'agréable, soit qu'il s'agisse d'exhorter ou de dissuader. " C'est au nom de l'équité, de la gloire ou de l'intérêt public, que doit parler l'orateur qui monte à la tribune." (Rendu.)—Aussi bien l'orateur politique, pour être à la hauteur de sa mission, devrait posséder les *qualités* suivan-

(1) A. Mazure, *Nouvelle Rhétorique.*

tes : probité, patriotisme, science, clarté d'élocution et talent d'improvisation ; on les trouve rarement réunis dans le même homme public.

Les plus célèbres orateurs politiques sont : Démosthène, Eschine, Cicéron, César et Hortensius dans les anciennes républiques d'Athènes et de Rome.—Chez les peuples modernes, nous rencontrons en Angleterre, Chatam, Burke et Fox ; en Irlande, le grand O'Connell.

En France, au temps de l'Assemblée constituante de 1789 : Mirabeau, Maury, Cazales et Barnave.—Sous la Convention : Vergniaud, qui, malgré son ton déclamatoire, s'éleva parfois jusqu'à la plus haute éloquence.

Sous la Restauration, nous trouvons Martignac et le général Foy.

Sous la monarchie de Juillet, notre tribune se glorifie des noms de Berryer, Thiers, des deux Dupin, Guizot et Montalembert ; de Mun, sous la troisième république.

Par un petit nombre de discours prononcés devant le parlement espagnol, Donoso Cortès s'est placé au premier rang des orateurs contemporains.

Quelques exemples :

A la réunion des Etats généraux, en 1788, *Mirabeau*, offensé de voir sa candidature repoussée par la chambre des nobles d'Aix, fit entendre ces fières et menaçantes paroles :

Dans tous les pays, dans tous les âges, les aristocrates ont implacablement poursuivi les amis du peuple ; et si, par je ne sais quelle combinaison de la fortune, il s'en est élevé quelqu'un dans leur sein, c'est celui-là surtout qu'ils ont frappé, avides qu'ils étaient d'inspirer la terreur par le choix de la victime. Ainsi périt le dernier des Gracques, de la main d'un patricien ; mais, atteint d'un coup mortel, il lança de la poussière vers le ciel, en attestant les dieux vengeurs : et de cette poussière naquit Marius ; Marius, moins grand pour avoir exterminé les Cimbres que pour avoir abattu dans Rome l'aristocratie de la noblesse.

Vingt-deux ans plus tard, *le général Foy*, répondant à ceux qui lui demandaient : " Qu'est-ce que l'aristocratie ? " ne se contentait pas d'allusions historiques :

L'aristocratie ! je vais vous le dire : l'aristocratie, c'est la ligue, la coalition de ceux qui veulent consommer sans produire, vivre sans travailler, occuper toutes les places sans être en état de les

remplir, envahir tous les honneurs sans les avoir mérités, voilà l'aristocratie! (1)

Voici l'exorde du premier discours que le fameux orateur prononça devant la Chambre (1819), pour appuyer la pétition d'un vieux soldat amputé réclamant contre la réduction de son traitement de légionnaire :

Pendant un quart de siècle, presque tous nos citoyens ont été soldats ; depuis la paix, nos soldats sont redevenus citoyens. Souvenirs, sentiments, espérances, tout fut, tout est resté commun entre la masse du peuple et notre vieille armée. Aussi les paroles qui s'élèvent de cette tribune, pour consoler de nobles misères, sont-elles recueillies avec avidité dans les moindres hameaux : il y a de l'écho en France, quand on prononce ici les noms d'honneur et de patrie.

Lorsque *Royer-Collard* fit son entrée à la Chambre des députés, c'était au plus fort des représailles royalistes ; Ney avait été sacrifié, et les dénonciations se multipliaient. Sa conscience d'homme intègre lui dicta ces éloquentes paroles :

Les confiscations que vous demandez, sous le nom d'indemnité, aux coupables, sont l'âme et le nerf des révolutions ; après avoir confisqué parce qu'on a condamné, on condamne pour avoir à confisquer. La férocité se rassasie, la cupidité jamais. Les confiscations sont si odieuses, que la Révolutien en a rougi, elle qui ne rougit de rien. D'ailleurs, les grands coupables ont déjà subi la peine capitale : ferez-vous réagir contre eux votre loi ? Faites-les donc sortir du tombeau, pour qu'ils entendent de la bouche de leurs juges cette condamnation nouvelle qui ne leur a pas été prononcée.—(*Séance du* 5 *octobre* 1821.)

Exorde encore du discours prononcé par le comte *de Martignac* devant la Cour des pairs (1831), pour la défense du prince de Polignac, son adversaire politique :

Pairs du royaume, une de ces grandes crises que la Providence permet sans doute pour l'instruction des peuples et des rois a renversé une dynastie, élevé un trône, et fondé sur des bases nouvelles une autre monarchie héréditaire. Ce sceptre en éclats, cette couronne tombée, ces pouvoirs élevés sur les débris des pouvoirs

(1) Nous citons ces paroles comme un petit modèle de *tour oratoire* ; inutile de faire remarquer que l'appréciation qu'elles expriment est tout à fait injuste et fausse.—Voir Cormenin : *Le Livre des Orateurs.*

détruits, cette réaction tempérée, mais immense, qui embrasse toutes les parties de notre corps politique, offrent à la méditation le plus vaste exemple des vicissitudes auxquelles sont soumises la vie des hommes et celle des Etats.

Les montagnes d'Ecosse cachent au monde le monarque puissant dont les armes ont renversé naguère ce boulevard de la barbarie qui avait bravé jusqu'à lui la civilisation et la chrétienté. Quelques jours à peine ont marqué l'intervalle entre une glorieuse victoire et la plus épouvantable des chutes, et le despote vaincu n'avait pas encore touché le sol qui lui promettait un asile, que le roi vainqueur cherchait une terre hospitalière qui voulut s'ouvrir à son exil. (1)

Autour de nous tout est changé, les choses et les hommes. Un autre drapeau a remplacé celui qui flottait sur nos édifices; un autre serment a pris Dieu à témoin d'un engagement nouveau. L'origine du pouvoir royal et ses limites, la constitution du premier corps de l'Etat, et les grandes clauses du pacte fondamental qui nous lie, tout s'est modifié; tout a subi l'influence de cette secousse profonde qui a saisi jusque dans ses bases notre édifice social.

Au milieu de tant d'événements passagers et mobiles, de tant de choses qui naissent de l'action, et que la réaction détruit, une seule reste immuable, éternelle, inaccessible aux passions, indépendante du temps et des événements: c'est la justice.

Quelle que soit la bannière qui flotte sur son temple, quel que soit le pouvoir suprême au nom duquel elle rend ses arrêts, pour elle rien ne s'altère, rien ne s'émeut, rien ne change: ses devoirs sont invariables, car elle a toujours pour règle unique la vérité et la loi.

De *Lamartine* nous citerons les derniers mots de sa réponse, du haut du perron de l'Hôtel-de-Ville de Paris, (fév. 1848), aux insurgés qui lui réclamaient avec des menaces de mort la reconnaissance officielle du drapeau rouge:

Si vous m'enlevez le drapeau tricolore, vous m'enlevez la moitié de la force extérieure de la France, car l'Europe ne connaît que le drapeau de ses défaites et de nos victoires dans le drapeau de la République et de l'Empire! En voyant le drapeau rouge, elle ne croira voir que le drapeau d'un parti. Songez combien de sang il vous faudrait pour faire la renommée d'un autre drapeau! Le drapeau rouge d'ailleurs, je ne l'adopterai jamais; et je vais vous dire dans un seul mot pourquoi je m'y oppose de toutes les forces

(1) Départ de Charles X après sa glorieuse expédition d'Alger.

de mon patriotisme : c'est que le drapeau tricolore, citoyens, a fait le tour du monde avec la République et l'Empire, avec vos libertés et vos gloires, et que le drapeau rouge n'a fait que le tour du Champ-de-Mars, traîné dans le sang du peuple.

On accuse *Thiers* de mépris pour le peuple. Il distingue alors entre le vrai peuple et la " vile multitude, " dont il trace le sinistre portrait, à travers les âges et les pays :

Cette misérable multitude a livré à tous les tyrans la liberté de toutes les républiques. C'est cette multitude qui a livré à César la liberté de Rome pour du pain et du cirque.

C'est cette même multitude qui, après avoir accepté du pain et du cirque, égorgeait les empereurs ; qui tantôt voulait du misérable Néron, et l'égorgeait quelque temps après, parce qu'elle le trouvait trop sévère ; qui voulait débaucher Othon ; qui prônait l'ignoble Vitellius, et qui, n'ayant plus le courage même des combats, livrait Rome aux Barbares.

C'est cette multitude qui a livré aux Médicis la liberté de Florence ; qui a, en Hollande, dans la sage Hollande, égorgé les Witt, ces vrais amis de la liberté ; c'est cette vile multitude qui a égorgé Bailly, et applaudi au supplice—qui n'était qu'un abominable assassinat—des Girondins, qui a applaudi ensuite au supplice mérité de Robespierre, qui applaudirait au nôtre, au vôtre, qui a accepté le despotisme du grand homme qui la connaissait et savait la soumettre, qui a ensuite applaudi à sa chute et qui, en 1815, a mis une corde à sa statue pour la faire tomber dans la boue. Voilà ce que c'est que cette multitude à travers toute l'histoire (1).

Enfin, à défaut d'un extrait de *P. de Cassagnac* orateur, nous citerons l'article que le célèbre député-journaliste écrivit à l'occasion de la mort tragique de Gambetta (31 déc. 1882).

Il s'était levé contre Dieu. Il est [tombé ! C'est épouvantable, mais c'est juste.

Et quelle mort ! Une mort sans gloire, sans éclat, une mort bête !

Ah ! s'il avait roulé sous une balle allemande pendant la défense nationale ; si, pareil à Collot d'Herbois, à Robespierre jeune, il eût marché, à l'ennemi, ceint de l'écharpe tricolore, et le sabre à la main, et que la mitraille l'eût broyé !

Si même il avait été enseveli sous les pavés disjoints d'une barricade, comme Baudin son client posthume, il y aurait eu, tout autour de son front pâli, l'auréole qui voltige, lumineuse et poétique, et qui, de loin à travers les âges appelle le regard des générations nouvelles et surexcite leur piété patriotique !

---

(1) Discussion de la loi électorale, 26 mai 1850.

Mais non, rien de tout cela... Il est mort, conservant jusqu'à la dernière heure sa connaissance tout entière et voyant passer devant ses yeux, démesurément ouverts par la fièvre, toute sa vie passée, son enfance où il priait encore, ayant gardé les doux et religieux préceptes de sa vieille mère !

Il a dû se rappeler, dans cette longue et affreuse agonie, qu'il avait fait enterrer civilement, sans prêtre, cette pauvre femme.— Lui non plus n'avait pas de prêtre à son chevet.

Intelligent comme il l'était, il savait pourtant que Dieu existe, et il a dû, comme tous les mourants, l'apercevoir du bas de ce matelas sur lequel il se tordait... Ah ! s'il avait été libre ! s'il avait osé !

Mais les amis étaient là, comparses sinistres de sa vie passée, complices des crimes contre Dieu. Et comment se déjuger, comment s'exposer à la risée de tous ces gens qui se portent bien, eux, qui n'ont pas encore peur, et dont l'heure n'a pas encore sonné ?

Ce dernier moment a dû être terrible, et ce n'est pas sans un frisson que nous oublions volontairement toutes les douleurs de ce corps qui a péri, pour songer aux tortures de l'âme qui s'est envolée dans l'angoisse effrayante et dans l'éternel remords !

A l'éloquence politique se rattache l'éloquence *militaire*. Celle-ci comprend les *harangues* prononcées par le géneral devant ses troupes au début de quelque action décisive, pour ranimer ou exciter le courage des soldats ; et les *proclamations* que les commandants modernes font afficher ou distribuer aux troupes dans les mêmes circonstances.—Proclamation lancée par Bonaparte au lendemain de la bataille d'Austerlitz :

Soldats, je suis content de vous ; vous avez, à la journée d'Austerlitz, justifié tout ce que j'attendais de votre intrépidité ; vous avez décoré vos aigles d'une immortelle gloire. Une armée de cent mille hommes, commandée par les empereurs de Russie et d'Autriche, a été, en moins de quatre heures, ou coupée ou dispersée ; ce qui a échappé à votre feu s'est noyé dans les lacs.

Suivent des détails sur la bataille et des considérations particulières sur ses résultats. L'empereur termine ainsi :

Soldats, lorsque tout ce qui est nécessaire pour assurer le bonheur et la prospérité de notre patrie sera accompli, je vous ramènerai en France : là vous serez l'objet de mes tendres sollicitudes. Mon peuple vous reverra avec joie, et il vous suffira de dire : " J'étais à la bataille d'Austerlitz, " pour que l'on vous réponde : " Voilà un brave ! "

2. L'Eloquence du barreau.—L'éloquence *judiciaire* ou *du barreau* a pour objet les questions de "fait" et "de droit" portées devant les tribunaux, et soumises à l'appréciation des jurisconsultes et des magistrats.

Elle comprend : 1° les *réquisitoires*, c'est-à-dire les discours qu'un magistrat public prononce pour *requérir*, au nom de la société, une peine contre les délits ou les crimes ; 2° *les plaidoyers*, c'est-à-dire les discours que prononce l'avocat chargé de défendre les intérêts de son client ; 3° les *mémoires* ou *factums*, c'est-à-dire les discours que les avocats distribuent aux juges dans les affaires importantes ; 4° les *rapports* des procès, c'est-à-dire les discours faits par l'un des juges pour résumer les débats, balancer les preuves des deux parties adverses, et mettre ainsi le tribunal en état de prononcer avec impartialité ; 5° enfin les *mercuriales*, ainsi nommées parce qu'elles se prononçaient le mercredi (*Mercurii dies*) après la semaine de Pâques, étaient des discours dans lesquels un des premiers magistrats rappelait leurs devoirs aux hommes de robe et signalait les désordres commis dans l'administration de la justice.—Les *discours de rentrée* prononcés dans nos cours d'appel après leurs vacations, se rapprochent des mercuriales. D'Agnesseau a laissé dans ce genre des œuvres très estimables.

EXORDE DU PLAIDOYER POUR LE GÉNÉRAL BARON CAMBRONNE (1810).

Messieurs,

En ces temps où l'insubordination et le mépris de la foi jurée, où l'oubli des devoirs et la violation des serments les plus sacrés, ont enfanté de si grands maux et fait connaître tant de coupables, n'est-ce point un spectable étrange que de voir un homme généreux conduit par son attachement à ses chefs, par son respect pour ses serments, sur ce siège honteux, où de justes vengeances appellent les parjures et les conspirateurs ? N'êtes-vous pas encore plus étonnés que nous, vous, Messieurs, qui avez vécu dans nos camps ? Vous le connaissez, cet homme qu'on vient de tirer d'une obscure prison pour le faire asseoir devant vous sur le banc des accusés ! Toutes les fois qu'une ardeur française vous emporta au fort du péril, au foyer des combats, vous avez rencontré, vous avez admiré le général Cambronne, soit que dans les rues de Zurich, à la tête

d'une seule compagnie de grenadiers, il emporte à l'ennemi plusieurs pièces de canon et douze cents prisonniers ; soit qu'à Paradis, avec quatre-vingts hommes, il parvienne à culbuter trois mille Russes ; soit enfin que, dans les plaines d'Iéna, voulant raffermir contre le danger ses gens, qui chancelaient, il s'élance seul sur le plateau, sous un feu effroyable d'artillerie et de mousqueterie, et rallie la troupe par ce froid courage ; partout éclatent à la fois et sa bravoure et sa volonté ferme de remplir les ordres de ses chefs.

Le voici pourtant traduit devant vous comme traître et rebelle !

Ah ! si jamais des magistrats ont été appelés à protéger le sort d'un homme de bien ; si jamais ils ont pu faire connaître, par une sentence solennelle, à quel degré d'estime ils savent placer la vaillance, le désintéressement et la loyauté, certes, c'est aujourd'hui que l'occasion leur en est offerte. Vous pouvez noblement venger des injustices de la fortune un capitaine intrépide qui, méprisant ses caprices et ses faveurs, exempt de reproches et de crainte, ne se détourna jamais du sentier de ses devoirs ; un guerrier qui sut allier au brillant éclat de notre âge la bonne foi de nos aïeux, qui prit sa part de toute la gloire du siècle sans en partager la corruption : esclave de sa parole, soumis à ses chefs, cher à ses compagnons d'armes, estimé de l'ennemi et redouté des âmes corrompues, parce qu'il fut toujours sincère et irréprochable.

(Berryer, *Plaidoyers*, t. I.)

L'HISTORIEN DOIT AVOIR SA LIBERTÉ D'APPRÉCIATION. (1)

La double tâche de l'historien est très nettement indiquée. Il a deux choses à faire : il raconte et il juge. Il raconte avec vérité, et il juge avec liberté. Il raconte avec vérité, c'est la première condition, et quant à moi, je la tiens pour absolue. (2) Après avoir raconté avec vérité, il juge avec liberté ; du moment qu'on remplit la première condition, on a un champ sans limites pour remplir la seconde.

Imaginez-vous ce que serait l'histoire si l'écrivain n'avait pas le courage ou le pouvoir de juger, d'apprécier, de blâmer ce qui lui paraît blâmable, d'estimer, de louer, d'élever ce qui lui semble digne d'éloges ? Comment ! sous les yeux du lecteur passeraient les faits coupables ou vertueux, les grands hommes ou les criminels, sans qu'un mot de l'écrivain vînt indiquer la valeur de chacun d'eux et l'estime qu'il mérite, sans que l'écrivain paraisse ému des forfaits ou des grandes actions qu'il raconte ! Le lecteur peu à peu s'habituerait à lire froidement ce que l'écrivain aurait raconté froidement : bientôt s'effacera la distinction du bien et du mal ; l'histoire, comme une loi menaçante l'aura faite, ne sera plus qu'une

(1) Extrait du plaidoyer pour Mgr Dupanloup accusé d'avoir diffamé dans un écrit la mémoire d'un de ses prédécesseurs (Mgr Rousseaux) sur le siège épiscopal d'Orléans.

(2) Comparer Cicéron. *De l'Orateur*, II, xv.

œuvre immorale et le passé ne pourra plus servir de leçon à l'avenir. Remarquez la marche que suivent les idées ! On commence par interdire d'apprécier, on punit le blâme, on finira par punir l'éloge, par interdire de louer les grands hommes. On arrive à ce temps où, selon Tacite, on punit de mort l'écrivain qui loue Helvidius ou Thraséas et on livre ses écrits aux flammes ! Voilà où l'on arriverait avec ce principe, que l'historien qui raconte véridiquement n'est pas libre pour l'appréciation des faits qu'il raconte.

Mais on se récrie. Voyez donc : On va troubler la cendre des morts ! Dans la plainte, on répète quatre fois : Vous allez frapper la pierre du tombeau ; vous portez atteinte à la tombe. Rejetons toutes ces figures. Le pieux asile de la tombe reçoit également la dépouille de l'homme vertueux et du criminel. On n'a jamais entendu qu'elle les mit à l'abri des justices de l'histoire. L'histoire veille, raconte, est juge impartial, même en face du tombeau. On appelle cela de la calomnie, c'est la vérité qui se fait jour, qui éclate. On ne vit, surtout de la vie publique, qu'à cette condition. Du moment où vous y entrez, vos actes, vos paroles, vos actions bonnes ou mauvaises, n'ont pas seulement une influence sur votre temps et sur vos contemporains. Vous disparaissez. L'action que vous avez exercée dépasse les limites de votre vie. Votre souvenir sert encore de leçon, il excite encore des haines ou des sympathies, il appartient à l'histoire de dire si l'éloge ou le blâme doit s'attacher à votre nom.

Non, l'histoire ne peut être utile, elle ne doit être conservée qu'à la condition d'être libre, et l'homme public doit savoir, il est bon qu'il sache, qu'il n'a pas seulement à se préoccuper de l'opinion de tous ceux qui l'entourent, opinion trop souvent égarée, trop souvent factice, trop souvent injuste. Il est bon, quel qu'il soit, qu'il sache qu'après lui, en dehors de toutes ces influences locales, bien au delà de toutes ces passions contemporaires, il y aura une justice, la justice de la postérité ; elle ne s'exerce que par la voie de l'histoire libre ; ne supprimez pas ce grand encouragement pour les bons, ce salutaire effroi pour les méchants.

Ainsi, tenons-le pour certain, la vérité avant tout doit être connue et l'appréciation doit être libre. Sans doute cette appréciation s'égare quelquefois ; l'erreur la domine au lieu de la vérité ; mais peu à peu, l'erreur se dissipe, les passions se calment et la vérité pure, belle, noble dans tout son éclat reparaît, et l'histoire épurée nous enseigne ce que vaut le vice, ce que vaut la vertu.

(J. A. Dufaure, 1798-1881.)

3. L'éloquence sacrée ou de la chaire.—L'*éloquence de la chaire* est celle où l'orateur, revêtu d'un caractère sacré, traite des sujets ayant pour but de faire connaître, aimer et pratiquer la religion, ses dogmes et sa morale. L'éloquence

sacrée a donc le premier rang par l'importance de sa mission, par les vérités qu'elle enseigne et par le but qu'elle se propose. " L'orateur sacré, dit Marmontel, n'est pas un homme qui s'adresse à d'autres hommes, c'est l'interprète de Dieu ; c'est au nom de la religion même qu'il s'assied dans la chaire de vérité."

L'éloquence sacrée comprend : 1° l'*Homélie* (du grec, *entretien*), explication simple et familière de l'Evangile ou d'un livre quelconque de la sainte Ecriture, d'où l'on tire des réflexions morales pour l'instruction et l'édification des auditeurs ; 2° le *Prône*, instruction familière sur un sujet de dogme ou de morale ; 3° le *Sermon*, discours religieux sur un suje, dogmatique ou moral, mais plus développé que le précédent et où l'on observe plus rigoureusement les lois de l'art oratoire : texte, exorde, division, plan régulier, péroraison ; 4° la *Conférence*, discours où l'orateur de la chaire présente les preuves de la religion et la défend contre les attaques de l'hérésie et de l'incrédulité ; genre inauguré au commencement du XIXe siècle par Mgr Frayssinous, illustré par les PP. Lacordaire, de Ravignan, Félix, Monsabré, et Mgr Besson ; 5° le *Panégyrique* (1) : chez les Anciens, éloge public des dieux, d'une nation, d'un personnage illustre, prince ou grand citoyen : panégyrique de Trajan, par Pline ; dans la chaire chrétienne, discours religieux très solennel consacré à la louange des saints : panégyrique de S. Paul, par Bossuet ; de S. Louis, par Bourdaloue ; de S. Vincent de Paul, par Maury ; 6° l'*Oraison funèbre*, sorte de panégyrique ou plutôt d'éloge consacré à la mémoire de quelque grand personnage, peu de temps après sa mort. Cet éloge, par les graves enseignements de la religion dont il est accompagné, doit servir autant à l'utilité des vivants qu'à la gloire des morts. Peu de genres demandent plus d'élévation et de majesté dans le style.

Après les oraisons funèbres du grand Bossuet, on peut encore citer celles de Turenne, par Fléchier ; de Louis XIV, par Massillon ; de Drouot, par Lacordaire.

---

(1) Du grec, *prononcé devant tout le peuple.*

La vie humaine est semblable à un chemin dont l'issue est un précipice affreux. On nous en avertit dès le premier pas ; mais la loi est portée, il faut avancer toujours. Je voudrais retourner en arrière. Marche ! marche ! Un poids invincible, une force irrésistible, nous entraînent : il faut sans cesse avancer vers le précipice. Mille traverses, mille peines nous fatiguent et nous inquiètent dans la route. Encore si je pouvais éviter ce précipice affreux ! Non ! non ; il faut marcher, il faut courir : telle est la rapidité des années. On se console pourtant, parce que de temps en temps on rencontre des objets qui nous divertissent, des eaux courantes, des fleurs qui passent. On voudrait s'arrêter. Marche ! marche ! Et cependant on voit tomber derrière soi tout ce qu'on avait passé : fracas effroyable ! inévitable ruine ! On se console, parce qu'on emporte quelques fleurs cueillies en passant, qu'on voit se faner entre ses mains du matin au soir, et quelques fruits qu'on perd en les goûtant : enchantement! illusion! Toujours entraîné, tu approches du gouffre affreux : déjà tout commence à s'effacer, les jardins moins fleuris, les fleurs moins brillantes, leurs couleurs moins vives, les prairies moins riantes, les eaux moins claires : tout se ternit, tout s'efface. L'ombre de la mort se présente, on commence à sentir l'approche du gouffre fatal. Mais il faut aller sur le bord. Encore un pas : déjà l'horreur trouble les sens, la tête tourne, les yeux s'égarent. Il faut marcher ; on voudrait retourner en arrière ; plus de moyens : tout est tombé, tout est évanoui, tout est échappé.

(BOSSUET, *Sermon pour le jour de Pâques.*)

Péroraison pathétique d'un sermon de MacCarthy (1769-1833) sur le *Jugement dernier :* " Les adieux de réprouvés " :

Adieu, paradis de délices, admirable cité du Dieu vivant, séjour de paix, de gloire et de bonheur, pour lequel nous avions été faits et d'où nos crimes nous ont bannis sans retour ! Adieu, Père des miséricordes, dont nous ne sommes plus les enfants ; divin Fils, qui ne nous reconnaissez plus pour vos frères ; Esprit d'amour, que nous avons forcé de nous haïr ! Adieu, Rédempteur adorable, qui avez en vain répandu tout votre sang, pour nous préserver des maux où notre fureur nous a précipités ! Adieu, incomparable Vierge, mère de tous les vivants, que nous avons mieux aimé avoir pour ennemie que pour mère...

Adieu, vous tous enfin, fortunés habitants du ciel, l'enfer nous réclame ! Adieu, beau jour de l'éternité bienheureuse, nous descendons dans l'éternelle nuit ! Adieu, joie, paix, consolation, espérance ! adieu pour jamais ! les tourments, la désolation, le désespoir sont désormais notre partage. A ces mots, ils tombent dans ces gouffres brûlants qui mugissent en dévorant leur proie. Les portes de l'abîme se referment sur eux pour ne plus s'ouvrir. Tout est consommé. *Là sont les pleurs et les grincements de dents...*

Je n'ai plus la force de rien ajouter. Puisse, mes frères, la sincérité de votre conversion, votre fidèle correspondance à la grâce et l'infinie miséricorde du Seigneur vous préserver d'une affreuse destinée !

4. Eloquence académique. — L'éloquence *académique*, ainsi nommée parce qu'elle a pour théâtre les Académies, les Sociétés savantes, se rattache, d'après les rhéteurs, au genre *démonstratif*, peut-être parce qu'elle ne démontre rien.—Elle comprend : 1° les genres académiques proprement dits, tels que les *Discours de réception*, avec les éloges des savants et des gens de lettres (1) ; les *Eloges historiques* des grands hommes ; les *Hommages*, *Compliments* ou *Condoléances* (2) ; les *Mémoires* ou *Rapports* sur les Sciences, les Arts et tous les genres d'érudition ; 2° les genres analogues qu'on y rapporte, tels que les *Panégyriques* et les *Oraisons funèbres*, dont nous avons parlé plus haut.

---

(1) L'*Art d'écrire*, p. 168.—" Dans l'éloquence académique il y a maintenant deux parties : l'*éloge* et la *critique*. Le directeur a pour mission principale de louer le récipiendaire, mais de le louer en le jugeant, de reprendre les principaux points de son discours qui prêtent à une réponse, d'en rabattre légèrement ce qui excède, et de réparer ce qui a pu être oublié. M. Nisard s'est acquitté de ce devoir agréable (il recevait Ponsard succédant à Baour) avec cette vigueur de pensée et cette fermeté ingénieuse qu'il a en propre et qu'il développe de plus en plus."—(STE-BEUVE, *Caus. du Lundi.*)

(2) L'*Art d'écrire*, p. 177.

LIVRE DEUXIÈME

ÉLOQUENCE ÉCRITE

CHAPITRE UNIQUE

PHILOSOPHIE, HISTOIRE, ROMAN, CRITIQUE LITTÉRAIRE

ARTICLE I

Eloquence morale et philosophique.

1. Ecrits philosophiques.—2. Apologistes et philosophes chrétiens.—3. Le dialogue oratoire et philosophique.

1. Ecrits philosophiques.—Les *écrits philosophiques* sont des *dissertations* (1), de vastes *discours* qui ont pour objet une thèse à démontrer ou a réfuter, une question philosophique à approfondir et à débattre, un problème de morale ou de religion à exposer et à résoudre : bref, des compositions dont le sujet est en rapport avec l'origine de l'homme, sa nature, sa destinée, ses devoirs.

Tels sont, chez les Anciens, les *Dialogues* de Platon, les *Œuvres morales* de Plutarque. les différents *Traités* de Cicéron, ceux de Sénèque, de Boèce, etc. Tels encore, chez les modernes, les écrits de Mantaigne, de Descartes, de La Bruyère, de La Rochefoucauld, de Vauvenargues, de Joubert, de Ballanche, etc. Le bilan de la *littérature philosophique* de tous les temps et de tous les pays, est immense. (2)

2. Apologistes et philosophes chrétiens.—On nomme *apologétique* un discours ou traité méthodique écrit pour défendre la religion des calomnies et des préjugés qui la combattent. Si l'Eglise, non seulement à son origine, mais à toutes les époques, fut attaquée avec les armes du sophisme,

(1) L'*Art d'écrire*, pp. 265-268.
(2) M. l'abbé A, Robert, *Histoire de la Philosophie*, 1 vol., Québec, 1912.

aussi violemment que par le glaive, elle ne manqua jamais, non plus, de défenseurs unissant le génie littéraire à la science du dogme et à toutes les sciences. Aussi bien l'Apologétique—ancienne et moderne—forme-t-elle la partie la plus intéressante, la plus instructive, la plus riche en chefs-d'œuvre de l'*Histoire de l'Eloquence.* (1)

1° *Eloquence chrétienne au IVe siècle.* " Les *Pères apologistes* sont ceux qui défendirent la croyance commune non seulement contre les superstitions, les calomnies, les instincts de cruauté d'une vile multitude et les persécutions politiques des empereurs, mais encore contre la doctrine rivale d'une école philosophique qui se faisait religieuse pour combattre plus avantageusement avec le nouveau culte." (Henry.)

(a) *Pères Grecs* : S. Justin, Clément d'Alexandrie, Origine, S. Grégoire, S. Basile, etc. (b) *Latins* : Tertullien, Lactance, S. Augustin, etc.

2° *Apologistes modernes :* Bossuet, Fénelon, Malebranche, Pascal, Guénard, De Bonald, De Maistre, Châteaubriand, Lamennais, Aug. Nicolas, Mgr Bougaud, les conférenciers de Notre-Dame de Paris, etc.

3. Le dialogue oratoire ou philosophique. — Le dialogue *oratoire* ou *philosophique*, ainsi nommé pour le distinguer du dialogue dramatique, est en général un entretien de deux ou de plusieurs personnes, dans lequel on expose, ou une question qu'on veut discuter et résoudre, ou une vérité qu'on veut faire connaître et solidement établir. Il peut donc convenir à tous les sujets, graves ou badins, littéraires ou scientifiques. Platon et Lucien, chez les Grecs ; Cicéron et Tacide, chez les Latins ; Fénelon, Fontenelle, Montesquieu, de Maistre, etc., chez les modernes, l'ont employé avec le plus grand succès pour traiter toutes sortes de matières.

La beauté du dialogue oratoire ou philosophique résulte de l'importance du sujet, et du poids que la raison donne aux opinions opposées. Si pourtant le dialogue est moins une dispute qu'une leçon, l'un des deux interlocuteurs peut être ignorant ; mais il doit l'être avec esprit, son erreur ne doit pas être lourde, ni sa curiosité niaise. Les *Soirées de Saint-Pétersbourg*, du comte de Maistre, sont un modèle en ce genre.

---

(1) Nous supposons que cette étude accompagne nécessairement celle de la Rhétorique.

ARTICLE II

L'histoire.

1, Définition et importance de l'histoire au point de vue moral, intellectuel et littéraire.—2. La philosophie de l'histoire.—3. Conception antique et conception moderne de l'histoire.—4. Les sources de l'histoire ; sciences connexes : la critique historique.—5. Qualités d'un bon historien.—6. La composition historique.—7. Les divisions de l'histoire.

1. Définition et importance de l'histoire au point de vue moral, intellectuel et littéraire.—L'histoire est le récit raisonné des faits vrais, importants, intéressants ou curieux qui se sont passés dans les temps antérieurs aux nôtres, et ce récit doit être fait en vue de l'instruction des hommes. " C'est, dit Cicéron, le témoin des temps, la lumière de la vérité, la vie de la mémoire, l'école de la vie, la messagère de l'antiquité : *Historia est testis temporum, lux veritatis, vita memoriæ, magistra vitæ, nuncia vetustatis.*"

Cette définition montre toute l'*importance de l'histoire*, soit pour agrandir le talent, soit pour donner aux lettres de la variété, soit pour fortifier les leçons de la morale. C'est en effet dans l'histoire que sont marqués les rapports si variés des sociétés policées; là sont présentées, avec leur activité toujours excitée, les vanités et les ambitions, les rivalités et les vengeances; et l'observateur apprend, par la comparaison de tous les temps, à faire, dans l'examen des variations qu'éprouvent les mœurs publiques, la part des faiblesses de chaque homme, et de l'entraînement universel des opinions. Il distingue chaque nation par ses habitudes, chaque époque par ses goûts, chaque révolution par sa cause, chaque siècle par ses erreurs; et cette sagesse de discernement contribue puissamment à l'ensemble qui doit se retrouver dans les compositions de l'esprit.

Ainsi l'érudition, trop souvent dédaignée, sert même à perfectionner les simples *fictions de la poésie.* Le talent créateur du poète domine mieux ses sujets, lorsqu'il se trouve placé au milieu du monde avec une sorte d'autorité imposante qui lui soumet tous les événements passés et tous les grands personnages de l'histoire, et que la connaissance

profonde de tout ce qui est survenu dans l'univers agrandit encore pour lui la pensée du possible et du vraisemblable.

Ajoutons que l'histoire, par l'exemple toujours présent des actions généreuses, des contrastes sublimes, des grands efforts de génie dans tous les genres, élève naturellement l'esprit de l'homme, et fait naître des méditations fécondes pour le talent. Ceci est également vrai de l'orateur qui nourrit sa pensée de la contemplation des grands événements politiques des temps reculés, et du poète qui peint les mœurs antiques des nations, et du moraliste qui compare les passions des hommes et qui sonde les mystères de la corruption humaine. (1)

2. La philosophie de l'histoire.—Le physicien tire par induction d'une suite d'expériences, d'une succession de faits particuliers, une *loi générale.* De même procède l'historien : il " généralise " et recherche les lois ou rapports nécessaires entre divers ordres de faits, par exemple : idées et institutions,—administration politique et richesse publique.

Premier cas : " L'homme s'agite, et Dieu le mène." (Bossuet.)— " Les peuples n'ont que les gouvernements qu'ils méritent." (Bonald.)
Second cas : Réflexion du baron Louis au roi Louis XVIII : " Faites-moi de la bonne politique et je vous ferai de bonnes finances."

Voilà en quoi consiste proprement la *philosophie de l'histoire* (2), si bien définie par Montesquieu dans une phrase célèbre :

" Il y a des causes générales, soit morales, soit physiques, qui agissent dans chaque monarchie, l'élèvent, la maintiennent ou la précipitent : tous les accidents sont soumis à des causes ; et si le hasard d'une bataille, c'est-à-dire une cause *particulière,* a ruiné un Etat, il y avait une cause *générale* qui faisait que cet Etat devait périr par une seule bataille : en un mot, l'allure principale entraîne avec elle tous les accidents particuliers."

(1) Lefranc, *Rhétorique.*
(2) La philosophie de l'histoire cherche à lire dans les faits eux-mêmes la loi suprême qu'ils manifestent, à deviner la pensée souveraine de la Providence qui régit et dirige l'humanité dans son développement libre.—Voir dans l'*Art d'écrire*, pp. 52-53, diverses pensées sur l'histoire.

Cependant les lois de l'histoire sont des lois morales et, partant, sujettes à des exceptions : elles n'ont pas la rigueur des lois physiques, et ne s'appliquent qu'à la plupart des cas.

" Pour que l'histoire soit véritablement instructive, dit Lefranc, deux choses lui sont particulièrement nécessaires : la première, c'est une profonde connaissance de la nature, pour expliquer la conduite des individus et donner une idée juste de leur caractère ; la seconde, ce sont de grandes lumières sur les sociétés humaines, sur la nature des gouvernements, pour expliquer les révolutions qu'éprouvent les Etats et l'influence des causes politiques sur les affaires. A cet égard, les anciens ne jouissaient pas des mêmes avantages que les modernes.

" Le monde ancien était autrefois d'un accès moins facile qu'il ne l'est aujourd'hui ; moins de communications existaient entre les Etats voisins, et par là même chacun d'eux connaissait moins tous les autres. Il faut remarquer aussi qu'ils n'écrivaient que pour leurs compatriotes ; il ne leur venait pas en pensée de composer une histoire pour des étrangers qu'ils méprisaient, encore moins pour l'instruction des hommes en général. C'est par cette raison qu'ils ont traité si superficiellement les détails de leur politique intérieure, on qu'ils ont donné des idées peu nettes sur l'enchaînement des faits. En lisant les historiens grecs, on n'acquiert que des notions imparfaites sur la force, la richesse, les revenus des différents Etats de la Grèce ; sur les causes de plusieurs révolutions survenues dans leur gouvernement ; sur leurs alliances et leurs relations particulières ; sur leurs intérêts opposés, etc. Il en est de même chez Tite-Live par rapport à la constitution romaine. Salluste, dans l'histoire d'une conspiration politique, s'est plus occupé de narrer avec élégance et de peindre avec énergie, que de dévoiler les ressorts secrets des événements.

" Toutefois Thucydide, Polybe et Tacite font exception : l'un excelle dans la connaissance des affaires civiles (1) ; le second, dans celles des opérations militaires ; le troisième, dans celle du cœur humain."

3. Conception antique et conception moderne de l'histoire.—L'histoire, chez les Grecs et chez les Latins, fut

(1) " Il ne s'agite aucune question dans les Chambres, a dit lord Chatam, sur laquelle on ne trouve des lumières dans Thucydide."

principalement une *œuvre d'art*, une *œuvre littéraire.* Si on se préoccupait de la vérité historique, c'était pour donner carrière à l'éloquence et pour faire valoir les faits à l'aide de toutes les ressources littéraires. *Nihil est magis oratorium quam historia,* disait Cicéron. De là, ces *harangues* prêtées dans les moments solennels, à des personnages qui ne les ont pas prononcées : précieux hors-d'œuvre où brille le talent de l'artiste trop souvent aux dépens de l'exactitude historique.

Les modernes ont fait avant tout de l'histoire une *œuvre de science ;* l'art ne vient qu'en second lieu, pour faire revivre dans un style animé, dramatique et empreint de la couleur locale, les hommes et les choses d'autrefois, avec la physionomie qui leur est propre.

Pour quelques uns, et les plus récents, c'est même une science purement *objective,* au même titre que la chimie, ou tout au moins la géographie : l'historien ne doit pas chercher à plaire, ni émouvoir, ni s'émouvoir, ni signaler la leçon qui se dégage des faits : " C'est depuis cinquante ans que se sont dégagées et constituées les formes scientifiques d'exposition historique, en harmonie avec cette conception générale que *le but de l'histoire est, non pas de plaire, ni de donner des recettes pratiques pour se conduire, mais simplement de savoir.*" (1)

" L'histoire, dit Fustel de Coulanges, est *la science des sociétés humaines.* Son objet est de savoir comment ces sociétés ont été constituées. Elle cherche par quelles forces elles ont été gouvernées, c'est-à-dire quelles forces ont maintenu la cohésion et l'unité de chacune d'elles. Elle étudie les organes dont elles ont vécu, c'est-à-dire leur droit, leur économie publique, leurs habitudes d'esprit, leurs habitudes matérielles, toute leur conception de l'existence. Chacune de ces sociétés fait un être vivant; l'histoire doit en écrire la vie... L'histoire est la science des faits sociaux, c'est-à-dire la sociologie même."

4. Les sources de l'histoire ; sciences connexes : la critique historique.—L'histoire est donc la reconstitu-

(1) Langlois et Seignobos, *Introd. aux étud. hist.*, p. 258.

tion scientifique du passé par la mise en œuvre des *documents.*—Les *documents* sont les sources de l'histoire ; ce sont " les traces qu'ont laissées les pensées et les actes des hommes d'autrefois, " à savoir : les correspondances, chartes, diplômes, chroniques, relations, écrits quelconques; inscriptions, monuments, œuvres d'art, etc.—Les *sciences auxiliaires* de l'histoire sont l'archéologie, l'épigraphie, la paléographie, la chronologie et la géographie ; elles ont pour but de fournir des matériaux à l'historien et de l'aider dans ses recherches.

La *critique historique* a pour objet la constatation scientifique des faits particuliers attestés par des documents. On distingue : 1° la critique *externe,* examen de la provenance et de l'authenticité des documents, leur classement, épuration de leur texte ; 2° et la critique *interne* de ces documents : Quelle a été la pensée de l'auteur ? qu'a-t-il voulu dire ? était-il bien sincère, et bien informé ?—" L'historien doit être doublé d'un *moraliste* sagace. N'ignorant pas que l'*esprit est souvent la dupe du cœur*, il cherche à démêler les causes d'erreurs, parfois involontaires, de ses devanciers ou d'un témoin. Il est aidé, dans cette enquête, par les détails biographiques sur ceux qui le renseignent, sur un Salluste, un Tacite, un Saint-Simon." (Vincent.)

5. Qualités d'un bon historien.—1° *L'information.* Pour arriver à la vérité dans l'histoire, il faut que l'écrivain ne craigne point de faire les recherches les plus minutieuses. Feuilleter les auteurs où se trouvent racontés les mêmes événements, remonter aux sources originales, compulser les bibliothèques et même les archives, soit publiques, soit particulières, telle doit être sa première occupation. Ce travail est ingrat, mais il est indispensable.

2° *Le sens critique.* Les matériaux une fois réunis, il faut en apprécier le mérite. Il y en a qui sont plus ou moins dignes de foi ; quelques-uns ont été dictés par la passion ; d'autres sont inexacts, écrits par des gens mal informés, etc. L'historien a donc besoin d'un jugement sain et d'une raison

profonde pour discerner la vérité, et la séparer de l'erreur à laquelle elle est si souvent mêlée.

A méditer encore ces mots de deux maîtres historiens de notre temps: "Le travail de la critique n'est que l'élément négatif de l'histoire. Plus d'une fois, il faut suppléer à l'insuffisance des documents par l'effort intense de l'esprit pour arriver à l'intuition du passé." (G. Kurth, *Clovis.*)—" L'historien véritable est fait d'un érudit doublé d'un voyant." (G. Boissier.)

3° L'*impartialité.* Les deux précédentes qualités de l'historien relèvent de la science, celle-ci est du domaine de la conscience. L'impartialité est le désintéressement de l'écrivain dans la recherche et la manifestation de la vérité. L'histoire ne doit ni dénaturer les faits pour les plier à un système, ni refuser à chacun sa part d'éloge ou de blâme. Il ne s'agit pourtant pas de la neutralité absolue, de l'impassibilité, de "la sereine indifférence du savant décrivant les cataclysmes de notre planète ou la métamorphose d'un insecte." (Taine.) Il n'y a aucune analogie entre des fléaux physiques, produits en vertu de lois fatales, et les faits historiques, résultat de l'activité humaine. Ceux-ci, quelque lointains qu'ils se placent, ne peuvent nous laisser indifférents. Au surplus, "les événements racontés touchent pour la plupart à des sentiments qui nous sont chers et dont ils furent la négation destructive ou l'affirmation féconde: attachement à la famille, à la patrie, à la religion, aux lois morales. Le lecteur lui-même s'accommoderait mal de ce flegme philosophique qui ne s'offense de rien." (Vincent.)

Les principaux obstacles à l'impartialité de l'historien sont: (*a*) Les *passions politiques,* "l'esprit de parti," qui ne veut rien voir de bon chez les adversaires, et, par contre, donne aux "siens" des mérites imaginaires, les excuse de leurs erreurs et de leurs crimes.

Xénophon, dans *les Helléniques*, Salluste, dans son *Catilina,* Lamartine, dans *les Girondins*, Louis Blanc, dans son *Hist. de la Rév. franç.*—Voici de ce dernier, un portrait plus flatté qu'on ne croirait de l'horrible Marat:

"J'ai vu son buste, celui qui était aux Cordeliers; je le vois encore. Sous un mouchoir brutalement noué, sale diadème de cette tête

orgueilleuse, le front rayonne et fuit. La partie supérieure de la face est vraiment belle, la partie inférieure est épouvantable. Le roi des Huns devait avoir ce nez écrasé. Le dessus des lèvres, qu'on dirait gonflé de poison, est d'un reptile. Le regard qui monte et s'illumine, est d'un prophète. "

(*b*) Le *patriotisme mal compris* peut donner lieu aux mêmes appréciations erronées.

Tite-Live déclare qu'il entreprend l'apologie d'une race, "du premier peuple de la terre." C'est l'apothéose de la Ville éternelle. c'est un arc de triomphe qu'il dresse au peuple-roi, avec une vénération enthousiaste des temps passés : "Jamais, dit-il avec orgueil, il n'y eut de république si grande, si sainte, si riche en bons exemples..." Tout cela est très beau. Mais, précisément, cette intention de panégyrique et ce fanatisme pour la Rome républicaine et vertueuse eurent une influence plutôt fâcheuse sur l'Histoire de Tite-Live, et l'empêchèrent d'être toujours exacte et impartiale. (1)

(*c*) Les *préjugés* et l'*esprit de système:* Montesquieu, Michelet, Taine.

(*d*) Enfin le *tempérament de l'écrivain :* Saint-Simon, Michelet encore, Edgar Quinet, V. Hugo, lorsqu'il se mêle d'histoire.

C'est pourtant Saint-Simon qui a le mieux marqué en quoi consiste l'impartialité. Il écrit, à propos de ses *Mémoires :* "J'ai été infiniment en garde contre mes affections et mes aversions, et encore plus contre celles-ci, pour ne parler des uns et des autres que la balance en main, non seulement ne rien outrer, mais ne rien grossir, m'oublier, me défier de moi comme d'un ennemi, rendre une exacte justice et faire surnager à tout la vérité la plus pure. C'est en cette manière que je puis assurer que j'ai été entièrement impartial, et je crois qu'il n'y a point d'autre manière de l'être." (2) Que n'a-t-il toujours été fidèle à ces principes !

Conclusion.—En résumé, l'histoire exige en outre de la science des faits, une réunion de qualités intellectuelles et morales qui se trouvent rarement dans un même homme. Il faut un esprit vaste et puissant capable d'envisager les faits dans leur ensemble, et d'en faire la synthèse ; une intelligence vive et pénétrante qui remonte aux premières

(1) Voir Levrault, *Auteurs latins.*
(2) *Mémoires* de Saint-Simon, t. II.

causes ; un jugement sûr et impartial, qui expose sans détour le bien et le mal, indépendamment de toutes les considérations d'intérêt individuel, sans passion comme sans parti pris ; par-dessus tout cela, il faut un sens moral élevé, un respect profond de la religion et de ses devoirs, qui n'abdique jamais.

Ainsi comprise, l'histoire avec ses grands devoirs est une sorte de magistrature, c'est un tribunal qui évoque les témoins du passé et les fait parler fidèlement, mais qui ensuite juge sans passion et sans faiblesse sous le regard de Dieu et de la postérité. (1)

6. La composition historique.— 1° *Disposition des faits et unité d'ensemble.* Dans la conduite et l'arrangement de son sujet, le premier soin de l'historien doit être de lui donner le plus d'*unité* possible ; c'est-à-dire que son histoire ne doit pas se composer de parties décousues et sans rapport entre elles, mais liées par quelque principe commun qui présente l'idée d'une chose une, entière et complète.

L'unité est quelquefois extrêmement difficile à obtenir, et beaucoup d'historiens ne s'y sont point conformés. Comment en effet assujettir à l'unité cette foule de faits isolés, de nature si diverse, et qui paraissent n'avoir entre eux aucune connexion ? Cependant, si l'on y réfléchit bien, on s'apercevra qu'il y a au milieu de tous ces événements une *cause première* à laquelle ils se rapportent presque tous ; et si l'on sait la découvrir, ce sera un fil précieux qui conduira au milieu de ce labyrinthe. On verra alors les faits les plus divers s'expliquer, se grouper naturellement et devenir, pour ainsi dire, les membres d'un même corps. (2)

2° (a) *Narrations ;* elles doivent être *rapides* et *dramatiques* : Thucydide, Xénophon (*Anabase*), la plupart des historiens modernes. (b) *Portraits*, qui évoquent un personnage, non seulement avec ses qualités morales, mais avec sa physionomie extérieure, son geste, sa pose, son costume. (c) *Descriptions* de pays, de villes, de batailles, de champs de bataille,

(1) Le P. Mestre, *Rhétorique.*
(2) Lefranc, *Rhétorique.*

etc. : *vivacité* et *couleur locale.* Les scènes et les personnages sont ainsi replacés dans leur cadre naturel, au lieu de flotter dans un monde vague et mort.

3° *Le style.* L'historien est à la fois un *témoin* et un *juge.* Le ton de l'histoire sera donc, en général, simple et grave, comme celui d'un témoin qui dépose devant un tribunal; point d'emphase ni de déclamation, point de figures recherchées. Cependant l'historien est juge aussi, le droit lui appartient de louer et de blâmer; il saura donc, dans l'occasion, faire entendre une protestation indignée au nom de la religion et de la justice. Le style alors s'élèvera, et pour tout dire en un mot, il demeurera constamment en harmonie avec le sujet.

7. Les divisions de l'histoire.—On distingue : 1° L'histoire *universelle*, qui est le résumé de la civilisation, chez les principales nations, depuis l'origine du monde; elle se divise en histoire *ancienne*, du *moyen-âge*, *moderne* et *contemporaine*; 2° L'histoire *générale*, qui expose les rapports de plusieurs peuples entre eux, par exemple, l'histoire de l'Europe, l'*Histoire générale de l'Eglise*; 3° L'histoire *particulière* qui étudie soit un *peuple :* la France, l'Angleterre, les Etats-Unis, le Canada, soit une *époque* : le siècle de Louis XIV, soit une manifestation de la vie sociale : *guerres*, *révolutions*, *législation*, *religion.* Celle-ci comprend : (a) les travaux d'érudition, ou *monographies ;* (b) les *biographies*, ou *hagiographies*, si elles ont pour objet les vies des saints; (c) les *mémoires.*

Les *Mémoires* sont des témoignages, des souvenirs, dans lesquels des hommes, généralement marquants, déposent les événements dont ils ont été témoins et auxquels ils ont été plus ou moins mêlés. Les qualités des écrits de cette espèce sont la véracité ou fidélité; la sagacité dans l'observation et la sûreté d'information ; enfin, l'élégante simplicité du style. (Verest.)

Ajoutons encore l'*histoire littéraire;* car "la littérature, a dit excellemment Nisard, est l'expression d'un siècle, le miroir d'une race, le résumé d'une civilisation."

ARTICLE III

Le roman.

1. Définition du roman ; origine du mot et de la chose.—2. Composition du roman ; rapports entre le romancier et le dramaturge.—3. Le roman moderne et ses espèces.—4. Nouvelle, conte.

1. Définition du roman ; origine du mot et de la chose.—Le *roman* est un récit d'événements imaginaires, fait surtout en vue de récréer l'esprit et de charmer l'imagination.

Le roman n'était autre chose d'abord qu'un récit en langue vulgaire ou *romane*, soit que le sujet en fut héroïque *(Roman du Rou)*, fabuleux *(Roman des Chev. de la Table-Ronde)*, allégorique (*Roman de la Rose*), ou satirique (le *Roman du Renard)*.

Mais si le nom est relativement moderne, la chose est fort ancienne. L'origine de la narration fabuleuse est dans cet instinct, cette aspiration vers l'inconnu qui nous fait trouver du plaisir au spectacle de l'homme luttant contre la nature, contre la société ou contre lui-même ; et comme cet instinct est inné dans le cœur de l'homme, il est probable que sous une forme ou sous une autre, le *récit fabuleux*—et le roman n'est pas autre chose—est contemporain des premiers hommes.—Chez les Grecs, il s'écrivit d'abord en vers, et ce fut l'*épopée :* l'*Odyssée*, par exemple, n'est qu'un roman d'aventures. La civilisation se perfectionnant, les luttes entre les peuples furent plus rares, celles entre les particuliers fréquentes ; les héros de colossale stature s'effacèrent peu à peu et firent place à des personnages de taille commune, mais non moins intéressants. C'est ainsi qu'en face de l'épopée s'installa le roman, son diminutif. Le roman est au poème épique ce que la prose est à la poésie.

La *Cyropédie*, de Xénophon ; l'*Atlantide*, de Platon.—L'époque de la décadence littéraire grecque abonda en sophistes et en romanciers : Lucien, l'*Ane* ; *Théagène et Chariclée*, *Callirhoé*, *Daphnis et Chloé*, d'auteurs incertains. (Hist. litt.)

2. Composition du roman ; rapports entre le romancier et le dramaturge.—" Il s'agit d'abord d'inven-

ter des événements qui soient peu ordinaires, mais vraisemblables ; qui intéressent, attachent le lecteur, et qui amènent des peintures variées du cœur humain, des divers mouvements qui l'agitent, et des différentes passions qui le tyrannisent dans les différentes circonstances de la vie. Il faut que rien ne languisse dans le récit de ces événements ; que l'action marche avec rapidité ; que le style, vif et plein de chaleur, échauffe toujours de plus en plus l'imagination et l'âme du lecteur, que les situations des personnages n'aient rien de forcé, que leurs caractères particuliers soient bien marqués, parfaitement soutenus jusqu'à la fin; et que le dénoûment, amené naturellement et par degrés, soit tiré du seul fond des événements." (Lefranc.)

Le romancier et le poète dramatique tendent au même but : instruire par la peinture de la vie, rendre meilleur par l'émotion ; mais les règles auxquelles l'auteur dramatique est astreint sont plus nombreuses et plus sévères. Il lui faut conduire son action sur un petit nombre de points et si bien en choisir les traits saillants, que la peinture soit aussi profonde, l'émotion aussi vive que s'il avait pu montrer la naissance et le progrès des sentiments qu'il met en jeu. Mais, si le romancier est plus libre de disposer des temps et des lieux, il n'a ni l'acteur, ni le décor pour compléter sa pensée ; la latitude qu'il a d'ailleurs le rend inexcusable lorsqu'il ne porte pas le scalpel jusqu'au fond de l'âme et ne scrute pas profondément les motifs secrets de nos actions. L'un et l'autre, au reste, sous le rapport d'un sujet un et entier, sur sa distribution en exposition, nœud et dénouement, sur la nécessité de peindre des caractères vrais, de semer heureusement les scènes passionnées au milieu des descriptions de mœurs, de lieux et de faits qui en font le cadre, et de conduire peu à peu le lecteur à un dénouement aperçu mais non deviné, ont des règles analogues à suivre. Malgré tous ces rapports cependant, le roman et le drame réclament des talents divers rarement départis sur le même écrivain : l'expérience l'a prouvé mille fois. (1)

---

(1) *Encycl. du XIXe siècle.*

3. Le roman moderne et ses espèces.—Le roman est l'*épopée moderne ;* c'est le récit poétique, en prose, d'une action totalement ou partiellement imaginaire. " Tous les romans, dit M. J. Lemaître, se ramènent à un petit nombre de drames typiques, et ces éternelles histoires ne se peuvent guère renouveler que par l'invention des personnages, par l'étude des mœurs ou par la forme."

Les innombrables productions de ce genre se classent de diverses manières suivant le point de vue auquel on les considère. On distingue : 1° *D'après la forme :* le roman narratif (P. Loti, *Pêcheur d'Islande*), le roman-journal (O. Feuillet, *Le rom. d'un jeune homme pauvre ;* R. Bazin, *Une tache d'encre*), et le roman épistolaire (L. Veuillot, *Corbin et d'Aubecourt*).

2° *D'après l'école littéraire* dont l'écrivain applique les principes : le roman idéaliste, romantique, réaliste, naturaliste, symboliste, etc.

3° *D'après le but* particulier de l'auteur : (a) le roman *historique*, où l'auteur s'efforce à retracer le tableau de la civilisation et des mœurs d'une époque quelconque, soit ancienne, soit moderne ; (b) le roman *psychologique*, qui a pour objet de peindre le cœur humain, d'analyser ses impressions, ses mouvements, ses actes dans un ensemble de situations dramatiques (Bazin, *La Terre qui meurt*) ; (c) le *roman à thèse*, dans lequel l'action est de nature à faire accepter tel ou tel principe de conduite dans la pratique ; principe généralement faux, énoncé à grand fracas dans la préface (1) ; (d) le roman *scientifique*, genre créé par J. Verne, et dont on ne peut dire que du bien ; (e) enfin, le *roman d'aventures*, tissu d'incidents, d'intrigues, de complications de toute espèce, destiné à piquer le plus possible la curiosité ; Paul Féval y a excellé.

4. Nouvelle, conte.—L'une et l'autre se rattachent au roman. La *nouvelle* est une composition littéraire d'une

(1) Il y a de bons romans à thèse, nous ne le contestons pas ; mais nous laissons aux maîtres le soin de les faire connaître.

moindre étendue que le roman, et dont le fond peut être historique ou imaginé à plaisir.

Le nom de *nouvelle, novella,* remonte aux premiers trouvères provençaux. Ce genre a été très florissant depuis le XIII[e] au XVI[e] siècle.

De nos jours, la nouvelle est une des formes les plus ordinaires du roman : Töpffer, *Nouv. genevoises*, X. deMaistre, Mérimée, L. Veuillot, Ed. Ourliac, Pontmartin, *Contes et Nouvelles*, etc.

La nouvelle est une miniature du roman, le *conte* est le diminutif de la nouvelle. C'est un récit de quelques pages, vif et animé, d'aventures comiques ou merveilleuses. On distingue les contes *badins* qui tournent ordinairement à la satire ; le conte *merveilleux* (les *Mille et une Nuits*, les *Contes* de Perreault) ; les contes *fantastiques* (Hoffmann, Pöe, Ernest Hello, Erkmann-Chatrian) ; le conte *philosophique*, et les *contes d'éducation* (Mme de Ségur, Schmidt).

Les *Contes* de Daudet vivront aussi longtemps que les *Fables* de la Fontaine.

ARTICLE IV

La critique littéraire.

1. Définition.—2. Critique générale et particulière ; ancienne et moderne.—3. Qualités et vertus requises dans un bon critique.

1. Définition.—Le mot de *critique* dans son sens général et d'après l'étymologie (*krinô*, juger), signifie *examen*, *jugement*. Marmontel définit la *Critique :* " Un examen éclairé et un jugement équitable des productions humaines."

Dans ce sens indéfiniment étendu, il faudrait considérer la critique dans les sciences, dans l'histoire, dans tous les arts et jusque dans les productions de l'industrie, sans compter les actes de la vie, la conduite des affaires publiques, les institutions sociales, les principes philosophiques et les croyances religieuses. Car il n'est rien qui ne tombe sous notre *faculté de juger* et qui puisse échapper à cet *universel besoin de rendre compte*, propre aux civilisations avancées. (Vapereau.)

Dans le sens restreint qui nous occupe, et sous le nom de *critique littéraire*, le mot désigne " l'*art* de bien juger les ouvrages de l'esprit et d'en discerner les mérites et les défauts." De nos jours, la critique est même devenue une *science*, " la science des littératures, c'est-à-dire la connaissance approfondie et systématisée des œuvres littéraires."

2. Critique générale et particulière ; ancienne et moderne.—La critique est dite *générale*, quand elle s'occupe des principes mêmes de la composition littéraire, des questions relatives au *génie*, au *goût*, au *style*, des divers *genres* et des *règles* qui leur sont propres. Elle est *particulière*, quand elle étudie les œuvres des écrivains, pour en faire ressortir les qualités ou les défauts.

Ces deux branches de la critique sont plutôt distinctes que séparées, et souvent elles se mêlent, se pénètrent, se confondent dans la pratique. Il est difficile de traiter les points généraux de l'esthétique littéraire, d'exposer la théorie de la composition, de discuter les conditions d'un genre, sans justifier les principes par des applications et sans éclairer les règles par des exemples. D'autre part, il est impossible de décider d'un ton d'oracle, qu'une œuvre particulière est bonne ou mauvaise, sans rattacher le jugement rendu à des règles et à des principes qui lui communiquent de leur autorité. (VAPEREAU.)

La critique *ancienne* est celle d'Aristote, qui en a tracé les grandes lignes, celle de l'époque alexandrine, de Quintilien, de la Renaissance italienne, du XVIIe et du XVIIIe siècle jusqu'à LaHarpe, qui fait de la critique un *genre*, un département de l'éloquence, la vulgarise, la rend accessible à tous les gens de goût, et prépare ainsi les voies à la critique moderne.—La critique ancienne est éminemment *généralisatrice* et *dogmatique :* de l'examen attentive des chefs-d'œuvre, elle tire des classifications en *genres distincts* et, pour chacun, des *lois invariables* qui devront présider à la composition ainsi qu'à l'appréciation des œuvres subséquentes. Elle a engendré les *poétiques* et les *rhétoriques*.

Le tort de cette méthode, nous l'avons fait remarquer ailleurs, est de méconnaître la liberté du génie dans les limites même de la nature ; son mérite, de favoriser l'éveil du

talent, de le former et de le diriger dans ses premiers essais : car, " si le génie n'a que faire des règles, le talent ne saurait s'en passer" (Mme de Staël). Aussi bien, une place honorable est due à ces précepteurs de l'art littéraire qui, étudiant aux diverses époques les œuvres du génie en ont tiré des règles pour ceux qui voudront entrer à leur tour dans la carrière ; ils épargneront à l'artiste, au poète, à l'orateur bien des tâtonnements, et un imprudent gaspillage de forces qu'il doit réserver pour la production. Les œuvres d'un petit nombre de ces observateurs nous restent, et c'est un devoir à tout écrivain de les consulter, à condition de les critiquer lui-même à son tour, et de faire, dans leurs préceptes, la part de ce qu'il y a de transitoire ou d'absolu. (1)

La critique *moderne*, et par là nous entendons celle du XIX[e] siècle et du nôtre, élargit son domaine et change de méthode. Elle ne borne plus ses observations à vérifier la conformité ou non-conformité des œuvres à ces lois esthétiques qui avaient paru aux siècles précédents intangibles et fixées à jamais. Elle imagine d'autres procédés qu'il faut nous borner ici à signaler brièvement.

1⁰ *Critique historique.* Constatant qu'il existait, en dehors des classiques de l'antiquité et du XVII[e],—au *moyen-âge*, par exemple, et dans les *littératures étrangères*,—des beautés éclatantes qui n'étaient pas faites " selon les règles ", Mme de Staël et Châteaubriand furent amenés à " contrôler le titre et la valeur de ces mêmes règles." De cette discussion naquit, avec le romantisme, une méthode nouvelle appliquée à la critique, savoir : " la nécessité, pour juger sainement les ouvrages de l'esprit, de les replacer dans le milieu social où ils ont été créés."

" Villemain, reprenant cette idée indiquée par M[me] de Staël, la met en œuvre avec un rare talent, unit étroitement la critique à l'histoire, les éclaire et les complète l'une par l'autre, montrant à la fois l'influence de la société sur les

(1) " Il est bon, dit Sainte-Beuve, d'avoir passé par LaHarpe, même quand on doit bientôt en sortir."

écrivains et celle des écrivains sur la société." (1) Saint-Marc Girardin et Nisard appartiennent à son école.

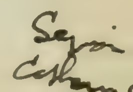
2° *Critique biographique et psychologique.* Sainte-Beuve n'a nul souci de former un corps de doctrines, ni de classer les écrivains et les livres. Son unique prétention est d'*expliquer l'œuvre par l'homme ;* il enferme et spécialise la critique dans la *biographie.* " Avec lui, dit Brunetière, la psychologie, la considération du rapport des œuvres non plus seulement avec leur temps, mais avec leur auteur, avec son tempérament, avec son éducation, élargit encore la base, déplace le point de vue et transforme les méthodes de la critique."—La critique biographique, en dépit de quelques mécomptes, semble la mieux fondée, et il est probable que c'est elle qui vivra le plus longtemps. Après la race, le milieu et le moment, la biographie des auteurs est encore la plus riche de renseignements intéressants.—Et c'est là qu'il faut insister. (2)

" Ou donc sont-ils nés, sous quels cieux ? au nord ou au midi ? En quel temps ont-ils vécu ? Quel tempérament apportaient-ils en naissant ? malingre ou robuste ? nerveux ou sanguin ? Quelle fut leur famille ? de quelle condition ? de quelle origine ! de quelle race ? Quels exemples ont-ils reçus ? quelle éducation ? quelle instruction ? La vie leur a-t-elle été douce, facile et indulgente, ou, au contraire, pénible, laborieuse et dure ?—Comment encore ont-ils pensé, comment se sont-ils comportés sur l'article de la religion et sur celui de la mort ? Comment ont-ils traité les plaisirs ordinaires des hommes ? comment la table, le jeu, les voyages ? Comment ont-ils conçu leur art ? Qu'y ont-ils mis d'eux-mêmes ? Qu'en ont-ils réservé ?

Physiologiques ou psychologiques, tous ces traits, qui concourent à former la physionomie d'un homme, sont évidemment utiles à l'intelligence et à l'explication de son œuvre." (3)

3° La théorie de la " *faculté maîtresse* subordonnée à la race, au milieu, au moment, " de Taine ; l'*évolutionisme* de Brunetière, l'*impressionisme* subjectif de MM. J. Lemaître, R. Doumic et An. France, le *dilettantisme* de M. Faguet,—

(1) Bernardin, *Morc. choisis du XIXe siècle.*
(2) M. l'abbé F. Montagnon, *Litt. et Genres litt.*
(3) Brunetière —Admirez, en passant, cette merveilleuse *énumération des parties !*



sont des variétés de la méthode psychologique. L'espace nous manque pour en dire autre chose.

3. Qualités et vertus requises dans un bon critique —" La critique littéraire demande une réunion de qualités qui ne vont pas toujours ensemble : un grand fonds de raison et de bon sens, avec une délicatesse exquise de goût ; une connaissance très étendue des littératures de toutes les époques, mais qui n'ait pas émoussé le sentiment de l'originalité propre aux œuvres de chacune d'elles ; l'intelligence des règles et des conditions essentielles de l'art et l'indépendance entière de l'esprit à l'égard des procédés arbitraires et des conventions d'une école ou d'un temps ; une philosophie assez ferme pour s'attacher aux principes mêmes du beau, mais assez souple pour les suivre dans l'incessante variété de ses manifestations.

" Ajouterons-nous les qualités morales du critique : la conscience, le désintéressement, l'abnégation, l'égal éloignement pour le dénigrement et la flatterie, la haine du mauvais ou du médiocre et les saintes colères qu'elle inspire, la volonté de rendre justice à tous et en tout temps, sans crainte de se déjuger en louant ou blâmant tout à tour les mêmes hommes, suivant que leurs œuvres d'hier et d'aujourd'hui sont dignes d'éloge ou de blâme." (Vapereau.)

Un tel critique s'est-il jamais rencontré ? On peut en douter, dit le P. Mestre, mais on doit convenir que plus il réunit de ces qualités, plus il aura d'autorité dans ses jugements.

Quant à l'attitude que les auteurs peuvent prendre à l'égard de la critique, D'Alembert l'a finement définie dans la remarque suivante : " Si la critique est juste et pleine d'égards, vous lui devez des remercîments et de la déférence ; si elle est juste sans égards, de la déférence sans remercîments ; si elle est outrageante et injuste, le silence et l'oubli."

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

LES GENRES LITTÉRAIRES

POÉTIQUE

LIVRE PREMIER

Notions préliminaires

LIVRE DEUXIÈME

Les genres en vers

SECTION PREMIÈRE

LES GRANDS GENRES DE POÉSIE

